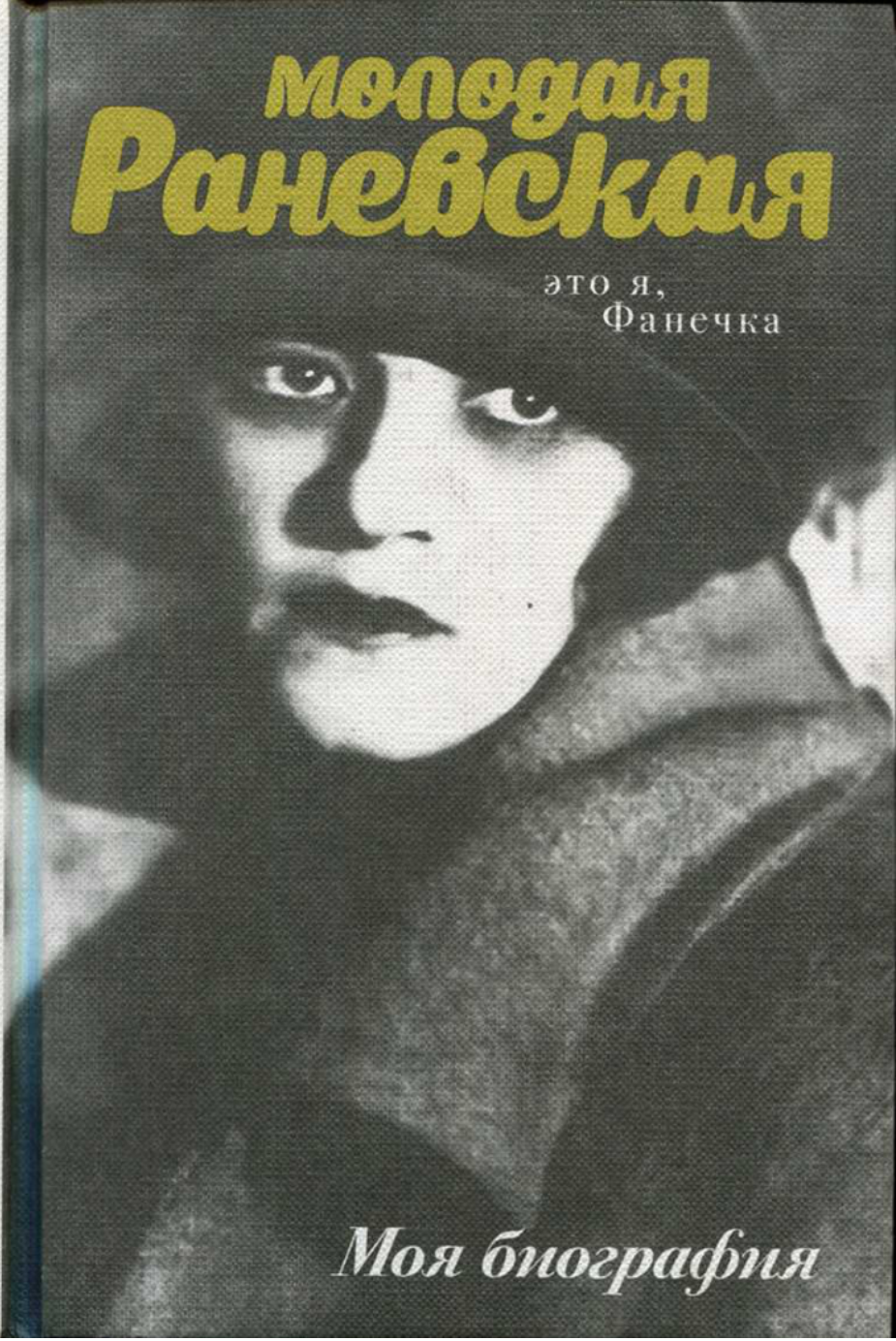
Молодая Раневская

это я, Фанечка



Моя биография

Молодая Раневская

это я, Фанечка

Моя биография

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Новое — это хорошо забытое старое. О великой актрисе Фаине Раневской написано множество книг, но, тем не менее, в ее биографии осталось множество «белых пятен». Какие-то периоды описаны подробно, о каких-то почти ничего не известно. Обобщив большой материал, который собирался несколько лет, Андрей Шляхов написал новую книгу о Раневской, о ее бурной, богатой событиями молодости, полной творческих исканий и надежд, которым далеко не всегда суждено было сбыться. Читатели узнают много нового о любимой актрисе. Эта книга не пересказ старого материала на новый лад, она содержит много новых, ранее неизвестных фактов. «Моя биография сшита из ситцевых лоскутов, — говорила Фаина Георгиевна. — А мне так хотелось бархатного платья…»

- От автора
- Глава первая
- Глава вторая
- Глава третья
- Глава четвертая
- Глава пятая
- Глава шестая
- Глава седьмая
- Глава восьмая
- Глава девятая
- Глава десятая
- Глава одиннадцатая
- Глава двенадцатая
- Глава тринадцатая
- Глава четырнадцатая
- Глава пятнадцатая
- Глава шестнадцатая
- Глава семнадцатая
- Глава восемнадцатая
- Глава девятнадцатая
- Глава двадцатая
- Глава двадцать первая
- Глава двадцать вторая
- Глава двадцать третья
- Эпилог

- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11
  - 12
  - 13
  - 14
  - 15
  - 16
  - 17
  - 18
  - 19
  - 20
  - 21
  - 22
  - 23
  - 24
  - 25
  - 26
  - 27
  - 28
  - 29
  - 30
  - 31
  - 32
  - 33
  - 34
  - 35
  - 36
  - 37
  - 38
  - 39
  - 40
  - 41
  - 42
  - 43

- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53
- ○ 54
- ○ 55
- ○ 56
- ○ 57
- ○ 58

«Есть тонкие властительные связи
Меж контуром и запахом цветка.
Так бриллиант невидим нам, пока
Под гранями не оживет в алмазе.
Так образы изменчивых фантазий,
Бегущие, как в небе облака,
Окаменев, живут потом века
В отточенной и завершенной фразе…»

Валерий Брюсов, «Сонет к форме»

От автора

Бывают герои, с которыми не хочется расставаться.

Перечитаешь раз-другой то, что написал, и подумаешь о том, сколько всего осталось за рамками повествования.

Нельзя объять необъятное?

Можно! Главное — не торопиться…

Бывают герои, с которыми не хочется расставаться.

Фаина Раневская из таких.

И дело тут не столько в личных симпатиях, сколько в самой Раневской.

Многогранная личность…

Глубокая личность…

Неординарная личность…

Ключевое слово — «личность»!

Прочее несущественно.

Да, у меня есть свой собственный культ личности.

Культ личности великой актрисы Фаины Раневской.

«Великим актера делают не роли, а их содержательность», — говорила Фаина Георгиевна.

И она права, тысячу раз права.

Заставь дурака Богу молиться… То есть: если дать плохому актеру сыграть Гамлета или Чацкого, то ничего хорошего из этого не выйдет. Гамлета и Чацкого вы на сцене не увидите.

Увидите только актера, который притворяется Гамлетом. Или Чацким. Или Катериной. Или Джульеттой…

Притворяться или быть? Вот в чем вопрос. Вот в чем суть. Вот в чем признак, отличающий Настоящего Актера от ненастоящего. Настоящие Актеры перевоплощаются в своих персонажей, а ненастоящие всего лишь притворяются ими.

«Пышка». Один из последних фильмов эпохи немого кино, советского немого кино. Немого кино, в котором зрителю должно быть безразлично, на каком языке говорят актеры, ведь речь передается при помощи титров. Все актеры говорят на русском, а Фаина Раневская — на французском. Таков был метод Раневской — вживаться в роль целиком.

Блажь? Пустяки? Мелочи?

В мелочах, говорят, скрыт дьявол. А талант не знает мелочей и не пренебрегает ими. Мелочь это штрих, мазок. Чем меньше мазков, тем бледнее образ. Чем больше, тем ярче…

У настоящего актера все образы яркие, рельефные…

Но дело не в этом.

А в том, что бывают герои, с которыми не хочется

расставаться.

А если даже и захочется (ну, вдруг), то тебе не дадут этого сделать те, кто был знаком с Фаиной Раневской или с теми, кто был знаком с нею…

Я хочу выразить огромную признательность всем людям, которые пролили свет на малоизвестные страницы биографии Фаины Раневской. Я искренне горжусь тем, что написать мне их побудила моя книга о великой актрисе. Я очень старался, потому что невозможно не стараться, когда пишешь о симпатичном тебе лично человеке. И мои скромные труды разбудили отклик в сердцах читателей. Да такой, что в один день я понял — пора садиться за новую книгу.

Работа шла медленно, параллельно с работой над другими книгами, потому что для сбора материала мне пришлось встречаться со многими людьми и посетить дюжину библиотек, причем не только в Москве, где я живу, но и в других городах. Собранные материалы надо было обработать, а затем дать обработанному отлежаться. Поэтому работа над этой книгой заняла у меня около двух лет. Большой срок. Обычно я пишу быстрее.

Читатели могут обратить внимание на несовпадение некоторых фактов в этой и предыдущей книгах о Фаине Раневской. Кое-что уточнилось, поэтому факты не совпадают.

В эту книгу вошел далеко не весь собранный материал. Так что продолжение следует…

Пользуясь случаем, хочу поблагодарить моих самых активных помощников, без которых не было бы этой книги. Андрей Сапожков, Елена Гербер, Татьяна Рыжова, Владимир Никольский, Ольга Смирнова, Светлана Полозова, Серафима Коган, Георгий Капанадзе, Анна Блувштейн, Рената Каулакене, Александр Карапетян, Ирина Баринова, Аида Гозман, Гузель Айдарова, Елена Меркулова, спасибо вам огромное! Без вас не было бы этой книги. И тем, кого я не назвал, но о ком я помню, тоже спасибо. В результате у нас получилась подлинно народная книга о Народной Актрисе! И это замечательно! У меня лично от восторга дух захватывает.

Надеюсь, что и читателям понравится. Книги же пишутся для читателей…

Приятного чтения!

Глава первая
«ВЫБРОСЬ ИЗ ГОЛОВЫ ЭТУ БЛАЖЬ!»

«Прекрасная пора была!
Мне шел двадцатый год.
Алмазною параболой
взвивался водомет…
И жизнь не больше весила,
нем тополевый пух, —
и страшно так и весело
захватывало дух!»

София Парнок, «Прекрасная пора была!»

— Выбрось из головы эту блажь! Что значит «призвание»? Чушь! Вздор! Вот найдем тебе достойного жениха, и тогда ты поймешь, какое призвание должно быть у женщины! Семья, а не театр — вот твое настоящее призвание!

При упоминании о замужестве у Фаины сводило челюсти оскоминой. Призвание? Разве сидение в четырех стенах, вышивание салфеток, распекание горничных и вечные споры с кухаркой можно называть высоким словом «призвание»? Это же ужасно скучно. Достаточно взглянуть на мать, у которой от такой жизни даже выражение лица сделалось скучным, а взгляд таким, что от него молоко скиснуть может. Вот если бы выйти замуж по любви, за человека, который поймет тебя и не станет препятствовать… Ха-ха-ха! О какой любви может идти речь? Отец обещает найти ей достойного жениха, то есть солидного немолодого мужчину, доказавшего обществу свое умение вести дела. Молодым отец не доверяет, считает их легкомысленными. Стоит только матери завести разговор о каком-нибудь молодом человеке (ах, как часты стали эти разговоры в последнее время!), отец сразу же обрывает ее. «Молодой человек — шкатулка без ключа, — говорит он. — Неизвестно, чего можно ожидать от юнца. Дети не всегда похожи на родителей. Отец может нажить состояние, а сын пустит его по ветру. Взять хотя бы Негропонте…»

Негоциант и пароходчик Дмитрий Негропонте был человеком хватким и оборотистым, а вот его старший сын Николай оказался совершенно неспособным к делу. Пока Негропонте-старший был

жив, он держал Николая и остальных своих детей в крепкой узде, но после его смерти все пошло наперекосяк. Состояние начало таять, дела потихоньку приходили в упадок, да вдобавок другие братья-наследники затеяли тяжбу с Николаем, которому по завещанию досталось больше, чем им. «Был торговый дом, а осталось одно название», вздыхал отец, неодобрительно качая головой.

В последнее время в дом зачастили шадхены. Фаина без труда узнавала их по особому взгляду и привычке улыбаться на каждом шагу. Отец принимал их не в конторе, а приводил на второй этаж, в домашний кабинет, подальше от любопытных ушей. Сватовство — дело деликатное и пока дело не сладится, нечего давать почву для сплетен. Сглазить могут, да и репутации урон. Фаине пока что не предъявили ни одной фотографии жениха, но она чувствовала, что за этим дело не станет. Мать уже не раз намекала ей насчет того, что с замужеством тянуть нельзя, а отец говорил прямо: «Молодость — главный капитал невесты». Понимай так — ты, Фанечка, не красавица, если чем и можешь пленить жениха, так это свежестью. Ну и приданым, конечно.

Отец возражал против того, чтобы Фаина стала актрисой. Фаина возражала против замужества. Мать металась между двух огней, стараясь примирить мужа и дочь, отличавшихся одинаковым, «фельдмановским» упрямством. Она пыталась привлечь на помощь младшую дочь Беллу, чтобы та помогла «образумить» сестру, но Белла предпочитала не вмешиваться. Ей казалось, что старшая сестра просто оригинальничает и вредничает. Ну о какой сцене можно говорить в здравом уме дочери одного из самых уважаемых коммерсантов Таганрога? Блажит Фаина, как есть блажит. Красотой не вышла (вся красота Белле досталась), вот и пытается чем-то другим эффект произвести. Ах-ах!

Отец подкреплял свое мнение длинными цитатами из Талмуда, от чего Фаину клонило в сон, и примерами. Самым любимым примером была дочь доктора Браиловского Сара. Рано овдовев, Браиловский не женился повторно, потому что не хотел приводить в дом мачеху для своей обожаемой Сарочки. Он всячески баловал единственную дочь, потакал любым ее капризам, а она отблагодарила тем, что связалась с социалистами, нашла среди них жениха и когда того отправили в ссылку, уехала за ним в Сибирь. Фаина немножко завидовала Саре, у которой в жизни случилась настоящая любовь. Ясно же, что без настоящей любви в Сибирь за женихом не поедешь, махнешь рукой и найдешь другого. А тут такое самопожертвование, можно только восхищаться! И

решительностью Сариной тоже можно было восхищаться. Решила — и уехала, вот как! Правда, Браиловского Фаине было жаль. Он после всей этой истории сильно сдал, бедняжечка. Поседел, сгорбился и как-то весь потускнел. «С моим отцом такого не случится, — убеждала себя Фаина. — У него есть мама, брат, сестра. У него другой характер, совсем не такой, как у Браиловского. И еще…». На этом она спешила оборвать мысль и переключалась на что-то другое. Например, начинала думать о том, как блистательно она сыграла бы Раневскую в «Вишневом саде». Ей не хотелось лишний раз думать о том, что отец ее не любит. Он никогда не говорил об этом, но многое ясно без слов. Достаточно сравнить, как он смотрит на своих дочерей. На Фаину равнодушно-холодно, а на Беллу совсем иначе — тепло, не смотрит, а прямо любуется. Есть чем любоваться, определенно есть. Белла — красавица. Стройная, изящная, легкая на ногу. Она не ходит, а порхает, как бабочка. И голосок у нее звонкий, как дюжина колокольчиков. И улыбаться она умеет обворожительно… Все есть у Беллы, кроме ума, но зачем ей ум при таких-то достоинствах? Ей мальчишки-посыльные уже записки от воздыхателей тайком носят. Белла читает записки, а потом рвет в мелкие клочки или украдкой кидает в печку. Эх, если бы Фаине кто-то написал романтическую записку, даже хоть и коротенькую, в два слова («люблю тебя», например), то она бы ее непременно сберегла на память. А Белле что — она сегодня одну записку порвет, а завтра две получит. Мама видит мальчишек, но помалкивает, потому что обмениваться записками с кавалерами не выходит за рамки приличия. Но когда Белла заикнулась о том, что хочет поехать на загородный пикник, который устраивало благотворительное общество «Ясли», мама твердо сказала: «нет, мала ты еще для таких развлечений!».

Цитат в Талмуде — десятки тысяч, примеров у отца тоже было много, потому что в таком большом городе, как Таганрог, много чего происходило, только запоминать успевай. Фаина могла противопоставить отцовским примерам всего два — Веру Комиссаржевскую и Сару Бернар. Сара Бернар выглядела убедительнее по двум причинам, потому что была еврейкой и имела мировую славу. Но отца и Сарой нельзя было пронять.

— Откуда она? — всякий раз спрашивал он, презрительно кривя губы и сам же отвечал себе: — Из Парижа? Вэй из мир![1] Видел я этих французских евреев! Они только называют себя евреями…

— Ее знает весь мир! — не сдавалась Фаина.

— Богрова тоже знает весь мир! — парировал отец. — Что с того? Разве его отцу от этого лучше?

Фаина умолкала, не понимая, как можно сравнивать великую актрису с убийцей премьер-министра Столыпина. Мать тоже делала странные сравнения.

— Фанечка, ты же, слава Богу, не нуждаешься, как те бедные девушки, которым приходится выбирать между борделем и театром, — увещевала она. — Ну что за глупости? Что ты себе выдумала?

— При чем тут бордель?! — вскипала Фаина. — При чем?!

— А куда идти бедной девушке, о которой некому позаботиться и которая ничего не умеет? — удивлялась мать. — Только на сцену или в бордель…

Ничего не умеет! Насчет борделей Фаина ничего утверждать не могла, но пыталась объяснить маме, что на сцене надо уметь очень многое. В доказательство ссылалась на театральную студию Абрама Ягеллова, которую посещала довольно долгое время.

— Ах, брось! — обрывала мама. — Отец до сих пор упрекает меня за то, что я разрешила тебе учиться у этого шлемазла! Чему там можно было научиться? За что твой Абрам брал четыре рубля в месяц? Подумать только — четыре рубля!

За четыре рубля милейший Абрам Наумович учил декламации, мимике, жестам, танцам… Чему только он не учил, вплоть до специальных упражнений для тренировки памяти. С памятью у Фаины и без упражнений было в порядке, но после них она начала запоминать текст «с листа», с первого же прочтения. А еще Абрам Наумович научил ее правильно ходить, так, чтобы не бросалась в глаза косолапость, и помог немного выправить речь. Фаина начала говорить отчетливее и уже не так сильно заикалась. Насчет заикания Абрам Наумович обнадежил, сказав, что это от нервов и должно пройти. Он был прав. В студии, окруженная приятными людьми, Фаина почти не заикалась. А в разговоре с отцом запиналась на каждом втором слове, и ее заикание обращалось против нее.

— Ты же «борух шейм квойд малхусой лэойлом воэд»[2] гладко не можешь выговорить, а собралась в актрисы!

Что поделать, не всем же так везет, как Комиссаржевской, родившейся в семье оперного певца, в сценической, можно сказать, атмосфере. В доме Фельдманов атмосфера была иной, конторской. Что на первом этаже, где находилась отцовская контора, что на втором, жилом — без разницы. Отец общался с домашними, как с подчиненными, горничные повадками походили на конторщиков и даже кухарка Фейгеле стучала ножом так, будто щелкала счетами — отрывисто и с недолгими паузами после трех-четырех ударов. И на обоих этажах говорили только о деньгах.

Мама спрашивала, чему учил Абрам Наумович, просто так, только для того, чтобы подчеркнуть, что вся эта затея определенно не стоила четырех рублей в месяц. Что творится в студии, ее не интересовало совершенно. На спектакли, которые время от времени ставили «студенты» (так звучно Ягеллов называл своих учеников), из всей семьи ходил только брат Яков. И то не столько ради сестры ходил, сколько ради воображалы Ривы Каплун, студийной примы, чтобы ей рецепты вместо записок писали! Отец же называл Абрама Наумовича «мешумадом»[3], причем совершенно незаслуженно, только на том основании, что он сменил фамилию Говберг на звучный псевдоним Ягеллов. Фамилию сменил, а не веру, но отцу этого было достаточно.

«Капля камень точит» сказали не про Гирша Фельдмана. Сколько Фаина ни подступалась к отцу, ответ всегда был одним и тем же — выбрось из головы эту блажь! Актрисой ты не будешь! Что скажут люди? Как я буду смотреть им в глаза после такого позора?

«О каком позоре может идти речь?» — недоумевала Фаина. Не в бордель же она, в конце концов, собралась поступать, а на сцену. Поняв, что переубедить несговорчивого отца не удастся, упрямая дочь решилась на крайние меры. Жаль было терять время попусту, к тому же мать все чаще и чаще заговаривала о замужестве, а на днях вдруг захотела сделать дочери фотографический портрет и потащила Фаину к Иосифу Рубанчику, считавшемуся лучшим фотографом Таганрога. В одном доме с ателье Рубанчика находились лучшая в городе парикмахерская и кабинет дантиста Бабуна, умевшего дергать зубы без боли. Короче говоря, полгорода видело, что Милка Фельдман привела к Рубанчику старшую дочь, и ни для кого не было секретом, для чего ей понадобились портреты.

Фаина от смущения готова была провалиться сквозь землю и уже жалела, что поддалась уговорам матери. Уговорам? Мать вцепилась в нее мертвой хваткой (научилась у отца всему полезному) — оденься понаряднее и не забудь веер. Причесывала Фаину сама, шляпку на голове пристраивала добрых полчаса и всю дорогу талдычила, что перед камерой глаза надо раскрывать пошире («они у тебя такие выразительные!»), а рот держать крепко сжатым. Фаина так и сделала — зубы стиснула сильно-пресильно, аж скулы свело, а глаза выпучила. Фотография могла бы получиться замечательной, такой, что ее бы ни один шадхен в руки не взял, не то что кому-то показать. Но Рубанчик все испортил. Заохал, замахал руками и начал плясать вокруг Фаины и вертеть ее голову в разные стороны, делая, как он выражался, «кошерный ракурс». Голову вывернул до невозможности,

принесенный из дома веер забраковал, сказав, что он слишком пышный, и дал один из своих, кружевной… Рубанчика за то и ценили, что он с каждым клиентом возился по часу, а тут такой заказ — целая дюжина карточек! «Куда столько?» — изобразила наивность Фаина. «Пригодятся», ответила мать, а Рубанчик сразу начал уверять, что такой красавице будет достаточно и одной карточки… Карточки получились ужасно пошлыми, но матери понравились. «У Рубанчика талант» — сказала она. Фаина ужаснулась про себя — неужели она вживую выглядит еще хуже?

Но затея с фотографиями дала повод заговорить об отъезде. Фаина нарочно выбрала время за ужином, когда вся семья в сборе, чтобы не говорить с родителями по отдельности. Больше разговоров — больше шуму, а толк одинаковый. Дождалась, пока отец выпьет вторую рюмку своей любимой изюмной водки, которая дома была круглый год, а не только на Песах, и сказала:

— Хорошо, что у вас останутся мои карточки. Будете смотреть на них и вспоминать меня!

— Ты опять за свое?! — отец, имевший обыкновение раздражаться в мгновение ока, стукнул кулаком по столу так сильно, что все, кроме него самого и Фаины, вздрогнули. — Никуда ты не поедешь! И довольно говорить об этом!..

Брат Яков, поняв, что дело закончится скандалом, неслышно выскользнул из-за стола. Сестра Белла явно хотела остаться, но мать взглядом указала ей на дверь.

— Выбрось из головы эту блажь! Ты никогда не станешь артисткой! — от ярости отец начал раскачиваться из стороны в сторону, словно на молитве. — Ты моя дочь и ты станешь делать то, что скажу тебе я! Сейчас я говорю — уйди и дай мне спокойно закончить трапезу!

Трясущейся рукой он налил себе из графина водки, причем не в рюмку, а в бокал, предназначавшийся для воды, и выпил залпом, как воду. Бокал на стол поставил так резко, что у того сломалась ножка. Мать схватила салфетку, чтобы собрать в нее осколки, но отец отстранил ее — не мешай! — и указал рукой на дверь.

— Ты говоришь, чтобы я ушла, и я уйду, — сказала Фаина, стараясь не сорваться на крик. — Совсем. Завтра.

Удивительно, но она ни разу не запнулась, несмотря на то, что внутри все так и клокотало от злости. «Ты никогда не станешь артисткой!..

Ты никогда не станешь артисткой!.. Ты никогда не станешь артисткой!..» — звучало в ушах гулким эхом, заглушая то, что говорил, точнее — кричал, отец. Но слова «не дам ни гроша» Фаина услышала, когда уже встала из-за стола. Опершись на стул,

чтобы скрыть охватившую ее дрожь, она сказала:

— Мне ничего не надо. Сама заработаю.

— Где?! — всплеснул руками отец. — Где ты сможешь заработать?! Как?! Ты же ничего не умеешь!

— Научусь! — ответила Фаина, на лету меняя свои планы. — Поступлю в труппу Каралли, начну с небольших ролей…

— В труппу Каралли?! — переспросил отец, не веря своим ушам. — К этому мишугинеру[4] Каралли, у которого артистки задирают на сцене юбки?! У приличных людей это называется развратом!

— Это называется — водевиль, — поправила Фаина, мысленно благодаря, судьбу за то, что тяжелый разговор неожиданно складывается так удачно. — Я собиралась ехать в Москву и учиться в театральной школе, но раз уж ты не даешь мне денег, то придется поступать к Каралли. Завтра же утром пойду к нему в «Петербургскую» и попрошусь в труппу.

Дрожь вдруг исчезла, буря внутри улеглась, на смену волнению пришли спокойствие и усталость. Фаина чувствовала себя так, будто танцевала три часа без перерыва. Захотелось присесть. Она села на стул, сложила на коленях руки и посмотрела в глаза отцу. Взгляд отца казался застывшим, усы едва заметно подергивались, на скулах катались желваки — отец думал. «Немая сцена», — отметила в уме Фаина, представляя, как комично они выглядят со стороны — свирепый папаша, испуганная мамаша, которая все продолжает стоять с салфеткой в руках и их взбалмошная дочь. Водевиль! Настоящий водевиль! Только Ленского[5] не хватает, чтобы все описать.

— Поезжай в Москву, — наконец-то сказал отец. — Дам тебе двести рублей на дорогу и буду высылать ежемесячно восемьдесят… нет — сто! Только умоляю тебя…

«Не поступай к Каралли», — мысленно договорила Фаина.

— … будь благоразумна!

— И пиши каждую неделю! — вставила мать.

— Буду! — пообещала Фаина, радуясь, что все прошло так гладко и удивляясь тому, как это она раньше не сообразила припугнуть отца возможностью поступления в труппу Каралли. Нетрудно было угадать ход мыслей отца. Лучше уж отпустить дочь в Москву, так будет меньше ущерба для репутации. Дочь синагогального старосты в труппе Каралли — это «жених без невесты»[6]. В небогатом на пикантные события Таганроге такую новость будут обсуждать несколько месяцев.

Рано радовалась… Остынув, отец сообразил, что попался в силки, которые сам же и расставил. За завтраком он не проронил ни слова. Триста рублей — целое состояние, Фаина никогда

столько в руках не держала! — передал через мать. В конторе орал на служащих так громко, что и на втором этаже было слышно. Обедать сели раньше обычного, потому что Фаине надо было ехать на вокзал к полудню. Есть никому не хотелось, рано еще, проголодаться не успели, да и чувства мешали. Чувства у каждого были свои. Фаина волновалась, не веря тому, что она покидает родительский дом. Отец злился. Мама от волнения места себе не находила. Яков радовался за Фаину. Белла отчаянно завидовала сестре, совершившей неслыханное — сумевшей настоять на своем. Кухарка Фейгеле, у которой Фаина ходила в любимицах (подневольные люди всегда сочувствуют нелюбимым детям хозяев), тоже переживала. Об этом можно было догадаться по тому, что борщ оказался пересоленным, а из фаршированной курицы перед подачей на стол не была вытащена нитка. Из-за этой нитки все и началось.

— Стоит одному столбу пошатнуться — и дом рухнет! — сказал отец, наблюдая за тем, как его жена освобождает курицу от нитки. — Теперь у нас все пойдет наперекосяк! Раби Шимон бен Гамлиэль говорил…

Фаина с тоской подумала о том, что скандала на дорожку избежать не получится. Но она и представить не могла, каким окажется этот прощальный скандал. После того, как она в третий раз ответила «нет, я не останусь» и ушла к себе одеваться, отец набросился с упреками на мать. Заодно досталось и Якову, ему часто доставалось без причины, поскольку отец считал, что сыновей надо держать в большей строгости, нежели дочерей. Дочь — отрезанный ломоть, а сын — наследник, надежда и опора. Белла кое-как успокоила отца, она хорошо умела это делать. Стоило ей обнять отца и начать ворковать ему на ухо «папочка ты мой любимый», как отец сразу же утихал. На этом все бы могло и закончиться, но на нервной почве отцу стало не хватать воздуха и он вышел на балкон. Вышел в тот самый момент, когда Фаина с Яковом, поехавшим ее провожать, садились в коляску.

— Одумайся! — закричал отец на всю улицу. — Одумайся, Фаина!

Яков замешкался у коляски, кучер Мойше уставился на хозяина в ожидании распоряжений.

— Поехали! — Фаина ткнула Мойше кулаком в спину, опасаясь, что отец прикажет ему оставаться на месте.

Впрочем, это ничего бы не изменило. Рубикон был перейден. Фаина уехала бы на извозчике или даже ушла бы пешком, бросив чемоданы. Самое важное — деньги и паспорт — находилось в сумочке, которую Фаина крепко прижимала к груди.

Тычок был таким сильным, что едва не сбил тщедушного

Мойшу с козел. Мойше от неожиданности крякнул и дернул вожжами, лошадь резко тронула, Фаина откинулась на спинку сиденья.

— Убирайся прочь! Живи, как знаешь! — кричал ей вслед отец, напрочь забыв о приличиях.

Он кричал громко и долго. Его мощный бас преследовал Фаину едва ли не до самого вокзала. Или то эхо звучало в ушах? Но Фаине было не до отцовских «благословений». «Вырвалась! Вырвалась! — ликовала она, пьянея от счастья все сильнее и сильнее. — Смогла! Смогла! Смогла! Ура! Теперь я все смогу! Все! Все-все-все!»

Фаина ехала в Москву первым классом, и настроение у нее было соответствующим, первоклассным.

Глава вторая
МОСКВА БЬЕТ С НОСКА

«К вам всем — что мне,
ни в чем не знавшей меры,
Чужие и свои?! —
Я обращаюсь с требованьем веры
И с просьбой о любви…»

Марина Цветаева, «Уж сколько их упало в бездну…»

Распоряжаться деньгами Фаина не умела совершенно. Триста рублей, казавшиеся огромной суммой, растаяли быстро. Сама виновата, нечего было останавливаться в дорогущем «Марселе», где номер с телефоном стоил пять рублей. Пять рублей! Но зато здесь был телефон. Номер с телефоном — это же так замечательно, современно! Пусть даже и звонить некому. Фаина разочек попробовала позвонить в Художественный театр, но с ней разговаривать не стали — пробурчали что-то в ответ на робкий вопрос и разъединились.

Дело было не столько в пятирублевом номере, сколько в магазине «Жак», находившемся в том же доме, что и гостиница. Заглянув туда из любопытства, Фаина сразу же поняла, что она одета, как пугало. На улице у нее от московского многолюдья кружилась голова и было не до рассматривания чужих нарядов, а в магазине этому занятию можно было предаваться спокойно. Приказчики у «Жака» были высшего класса. Они не набрасывались на каждого вошедшего коршунами, а давали возможность оглядеться и предлагали наряды неназойливо, неспешно. Доверительные советы сопровождались многозначительными взглядами… Ну разве можно было устоять? Цены, конечно, были под стать заведению — не высокими, а прямо заоблачными, поэтому Фаина купила всего два платья — шерстяное строгое цвета бургунди и голубое атласное, отделанное кружевами. Новые платья потребовали новых шляпок, а еще Фаина купила перчатки и кое-какие мелочи, которые в сумме стоили больше платья… В результате ее пятисотрублевый «капитал» (к тремстам отцовским мать добавила сто пятьдесят, а еще у Фаины было сэкономлено «на черный день» около

пятидесяти рублей) уменьшился чуть ли не наполовину. Обед в ресторане при гостинице обходился в полтора рубля. Извозчики в Москве запрашивали дорого, а торговаться Фаина не умела, да и неловко ей было торговаться. По театрам Фаина ходила не только днем, но и вечером, как зрительница, причем билеты брала в партер, в первый или второй ряд, чтобы не пропустить ничего — ни движения бровью, йи сказанного шепотом слова…

В Москве на каждом шагу подстерегали соблазны, начиная от синематографов и заканчивая кондитерскими. Деньги текли сквозь пальцы, но поначалу это не настораживало, потому что Фаине было не до денег и, кроме того, она рассчитывала вот-вот поступить в какую-нибудь труппу. Милейший Абрам Наумович, вспоминая обе столицы, называл их «актерским раем». В том смысле, что там без труда можно найти место — для любого амплуа и раскрыть свой талант во всей его красе. С амплуа Фаина определилась легко — *grande coquette*[7] или *soubrette*[8], больше ей по возрасту никто не подходил. Имелись, правда, опасения, потому что для *grande coquette* ей не хватало лоска, а для *soubrette* бойкости, но лоск и бойкость — дело наживное. В новых платьях и с новой прической Фаина выглядела светской дамой (так, во всяком случае, казалось ей самой), а бойкость нетрудно сыграть, если хорошо вжиться в роль. У Абрама Наумовича Фаина играла Сюзанну в «Женитьбе Фигаро» и удостоилась похвалы мэтра. Впрочем, Абрам Наумович хвалил всех своих студентов и на комплименты не скупился, осыпал ими с ног до головы. Настоящую Сюзанну Фаина увидела в Малом театре, где эту роль играла блистательная Лешковская. Фаина и в мыслях допустить не могла, что когда-нибудь сможет играть так же замечательно. Дай Бог хотя бы наполовину походить на идеал…

С амплуа, кстати, в Художественном театре вышел конфуз. Театральный гардеробщик, получив от Фаины рубль, посоветовал ей не пытаться пробиться к «самим» (так он называл Станиславского и Немировича-Данченко), потому что «сами» вечно заняты и до простых смертных снисходят редко, а поговорить с Леопольдом Антоновичем Сулержицким, правой рукой Станиславского. Сначала все складывалось хорошо. Сулержицкий оказался знаком с Чеховым. Разговор сразу же перешел на творчество великого писателя, и Фаине удалось сделать парочку умных замечаний. В глазах Сулержицкого загорелся интерес (это такие особенные искорки, их надо уметь видеть), но всего на несколько минут. Когда Фаина упомянула про амплуа, Сулержицкий поморщился и сказал, что Константин Сергеевич категорически против амплуа, потому что амплуа есть не что иное, как штамп и кандалы, ограничивающие свободу

творчества. Фаине стало ужасно стыдно. Желая произвести благоприятное впечатление, она распиналась в своей любви к Художественному театру, восхищалась гением Станиславского, и не знала такого важного факта! От волнения с Фаиной прямо в небольшом кабине-тике Сулержицкого случился обморок. Когда Фаина пришла в себя, то услышала, что для актрисы она чересчур впечатлительна. Сулержицкий посоветовал ей принимать бром и пригласил на какие-то драматические курсы, на которых сам же и преподавал. Ни названия курсов, ни адреса Фаина не запомнила, да и не хотелось ей больше встречаться с Сулержицким после такого двойного позора. Отметила в уме, как деликатно ей отказали — не просто «нет», а предложили курсы — и ушла, глотая на ходу слезы. В аптеке купила брому, хотя на самом деле хотелось купить стрихнину или цианистого калия. На душе было так погано, что жить не хотелось. На Художественный театр Фаина возлагала огромные надежды. Непонятно почему, но ей казалось, что ее примут в труппу — проклятая провинциальная самонадеянность. А ей отказали, причем даже без проб — ни изобразить что-нибудь не попросили, ни продекламировать. Сулержицкий наметанным взглядом распознал в ней отсутствие таланта и решил сэкономить время. С горя Фаина заказала в номер полбутылки дорогущего «Шато Озона», оказавшегося невкусной кислятиной. Кошерное вино, которое пили дома, было сладеньким и приятным на вкус. От «Шато Озона», стоившего чуть ли не вдесятеро дороже, Фаина ожидала чего-то невероятного, но ее ожидания не оправдались…

Ожидания вообще не оправдывались. Отказы шли один за другим. Постепенно Фаина заводила знакомства в театральной среде. Знакомства были незначительными — гардеробщики, суфлеры, актеры из разряда «кушать подано», — но полезными. Никто не раскроет театральное закулисье так, как гардеробщик, который все про всех знает. Никто не обрисует ситуацию на актерской бирже лучше актрисы, успевшей в свои двадцать с небольшим хлебнуть лиха большой ложкой. Что же касается суфлеров, то у них по всем театрам раскинута невидимая сеть тайного суфлерского братства, которое иногда может оказаться полезней масонского. Несколько раз суфлеры давали хорошие советы, но даже там, где была нужда в актрисах, Фаине отказывали. Когда после проб, а когда и до них. Больше всего портило впечатление ее заикание, имевшее обыкновение усиливаться от волнения. А если собеседники смотрели насмешливо-снисходительно или начинали иронично улыбаться, то Фаина и собственного имени без запинки произнести не могла, не то что монолог Софьи прочесть. Хороша актриса, нечего

сказать!

Временами у нее мелькала мысль о том, что отец, наверное, был прав. Актриса из нее не получится. Все похвалы, которыми за четыре рубля в месяц осыпал ее Абрам Наумович, можно забыть. «Нет, получится!» — пугалась Фаина и вечером, перед тем, как заснуть, разыгрывала в лицах отрывок из какой-нибудь пьесы перед маленьким и тусклым зеркалом, висевшим на стене.

Зеркало было таким, потому что экономии ради пришлось переехать в меблированные комнаты «Альгамбра» в Большом Гнездниковском переулке. Вывеска напомнила юной любительнице поэзии про «узорчатой Альгамбры колоннады иль рощи благовонные Гренады»[9], но внутри ничего подобного не было и в помине, во всяком случае, в сорокакопеечном номере. Там пахло затхлым, а узор на стене состоял из пятен, оставленных погибшими клопами. Одна только радость, что «Альгамбра» находилась в центральной части, в двух шагах от бульваров, по которым Фаина уже привыкла гулять. Просить денег из дома не хотелось. Мама бы ужаснулась, узнав о том, что за каких-то два месяца дочь растранжирила четыреста пятьдесят рублей (про сэкономленные пятьдесят никто, кроме Фаины, не знал). С разменом последней «катеньки»[10] началась другая, совершенно нероскошная, жизнь, позволившая неопытной восторженной дурочке сделать кое-какие выводы и познакомиться с изнанкой столичной жизни. «Москва бьет с носка», сочувственно сказал Фаине гардеробщик Малого театра Василий Иванович. Так оно и было. С носка, да с размаху…

Обедать за двугривенный и жить в «Альгамбре» было нестрашно. Страшным казалось полное отсутствие перспектив. Фаина упорно моталась по Москве, теперь уже не на извозчиках, а где пешком, где на трамвае. На трамвае, несмотря на толкотню в вагонах, ездить было интересно. Фаина никак не могла понять, как едет трамвай без лошади. Знала, что электричество, но понять все равно не могла. Про автомобили ей еще в Таганроге объяснил брат Яков, а про трамвай он объяснить не мог, потому что в Таганроге не было трамвая. Да и автомобили можно было по пальцам сосчитать, не то что в Москве. На один автомобиль, блестящий, роскошный, похожий на сделанную из пламени небесную колесницу, Фаина так загляделась, что едва под него не попала. Это было давно, в прошлом месяце, еще в пору великих надежд…

Жизнь катилась под уклон как сброшенный с горы камень. Из «Альгамбры» Фаине пришлось съехать после скандала. Кто-то из соседей, услыхав, как Фаина репетирует вечерами, наябедничал хозяину, что она, дескать, водит к себе мужчин. Фаину выставили

вон, потому что «Альгамбра» — приличное заведение. Ага, «приличное», как бы не так! Просто те, кто водит гостей, должны доплачивать за то, чтобы хозяин закрывал глаза на их промысел, в этом все дело. Бойкости от московской жизни у Фаины изрядно прибавилось, поэтому в ответ на «гулящую» она выдала толстому свиноподобному хозяину столько нелестных слов, что он утратил дар речи и только пыхтел да грозно пучил глаза.

Фаина переехала к черту на кулички, в «Сан-Ремо» в Салтыковском переулке. Смешная география — из Марселя в Альгамбру, из Альгамбры в Сан-Ремо и все это не выезжая из Москвы. У Фаины был дар подмечать смешное.

В «Сан-Ремо» она попала случайно, неожиданно. Остановила после своего «изгнания» из клопиной «Альгамбры» извозчика (не тащиться же на трамвае с чемоданами и шляпными коробками) и попросила отвезти ее в недорогие, но приличные меблированные комнаты. Тот и отвез, чтоб ему дожить до ста двадцати лет. Пусть и далековато, но приличная чистая комнатка с окном, выходящим во двор, здесь стоила двадцать пять копеек и в эту цену вдобавок полагался чай, сколько выпьешь, только со своим сахаром. И хозяйка, Луиза Эдвардовна, ревельская[11] немка, оказалась милой добродушной тетушкой. Встретила Фаину как родную, сразу усадила пить чай, ну а когда за чаем выяснилось, что Луиза Эдвардовна в юности тоже мечтала быть актрисой, то сдружились окончательно, настолько, что на Фаину повеяло чем-то домашним. Возможно, оттого, что Луиза Эдвардовна то и дело вставляла в речь немецкие фразы, напомнившие Фаине родной идиш.

То, пожалуй, была единственная удача, отпущенная судьбой Фаине за все время пребывания, в Москве. Пора было признаваться себе в том, что из ее затеи ничего путного не вышло, и возвращаться домой, но Фаина тянула время, продолжая на что-то надеяться, сама не понимая на что, потому что от ее надежд остались одни осколки. К разбившимся надеждам добавилось разбитое сердце, потому что в Москве Фаину угораздило влюбиться. Какая же взрослая жизнь без любви?

После той неудачной встречи с Сулержицким Фаина больше не предпринимала попыток покорить Художественный театр. Какой смысл? Все равно ничего не выйдет, раз тебе дал от ворот поворот помощник самого Станиславского, только назойливой деревенщиной прослывешь. Но на спектакли ходить она продолжала, правда постепенно, из-за экономии, была вынуждена переместиться с передних рядов в задние. «Трех сестер» Фаина посмотрела трижды. И не столько потому, что великолепная

чеховская пьеса была поставлена блестяще и дарила истинное наслаждение, сколько из-за актера Берсенева, игравшего подпоручика Родэ. Совсем не та роль, которая позволяет произвести впечатление на публику, но дело было не в роли, а в самом Берсеневе. У него только имя было скучное — Иван Николаевич, а все остальное… Пронзающий взгляд, чеканный классический профиль, волевой подбородок и обворожительная улыбка… Фаина впервые в жизни осознала, что в любовных романах пишут не выдумки, а сущую правду. Все прежние ее влюбленности были не чувством, а баловством, поэтому она и считала, что авторы романов выдумывают небывальщину, чтобы угодить впечатлительным читательницам. Нет! Ничего они не выдумывали. В самом деле можно трепетать при виде своего кумира, трепетать словно листочек на ветру. Можно таять от его взгляда. Можно жить одной любовью, забывая про обеды и ужины. Про завтраки забывать не получалось, потому что вырвавшись на волю из родительского дома, Фаина перестала завтракать. Только кофе пила, чашку или две. Поутру у нее никогда не было аппетита, но родители считали плотные завтраки залогом хорошего дня, поэтому волей-неволей приходилось запихивать в себя еду.

От любви и вечной беготни в поисках места Фаина похудела, причем порядком, так, что пришлось заузить платья. Но внешности это пошло на пользу. Талия стала тоньше, отчего фигура приобрела изящность, щеки перестали быть по-детски пухлыми, а круги под глазами добавили взгляду выразительности.

Подойти к своему кумиру с букетом после спектакля, заговорить с ним или написать ему записку Фаина не решалась. Она даже аплодировать не могла, если Берсенев был на сцене — разводила руки и замирала так, подобно некстати обернувшейся жене Лота. В мечтах, конечно же, рисовала случайные встречи на бульваре или еще где. Пройти мимо, уронить сумочку или зонт, поблагодарить, «узнать», выразить свое восхищение… И так далее. Мечты заходили далеко, очень далеко, туда, куда даже надеждам вход был запрещен… В жизни же все ограничивалось прогулками по Камергерскому переулку.

Триста восемьдесят пять шагов в одну сторону, триста восемьдесят пять — в другую. От Тверской к Большой Дмитровке и обратно. Около тумб с афишами Фаина останавливалась помечтать. «Аркадина — г-жа Фельдман» или «Раневская, помещица, — г-жа Фельдман» виделось ей на афишах. И чем чаще виделось, тем становилось понятнее, что ее фамилия не годится для театра. Не всем так везет, как Комиссаржевской, чтобы и

красотой Бог наградил, и талантом и звучной фамилией. Впрочем, везение штука непостоянная — умерла бедная Вера Федоровна в Ташкенте от оспы… И какая нелегкая понесла ее в тот Ташкент? Отец Фаины бывал в Ташкенте по делам и отзывался о нем, как об ужасной дыре. Ах, если бы Комиссаржевская была жива! Если бы она открыла свою театральную школу! О том, что у великой актрисы были такие намерения, Фаине рассказал кто-то из гардеробщиков. Ах, Вера Федоровна, Вера Федоровна…

Всякий раз, при воспоминаниях о Комиссаржевской, на глаза наворачивались слезы. Иногда их удавалось согнать частым морганием, но если на печаль о великой актрисе накладывались думы о своей горькой участи, то слезы лились ручьем — только успевай вытирать.

— Что случилось? — спросил сочный бархатный баритон. — Почему вы плачете? У вас горе?

Сильная и твердая, явно мужская рука взяла Фаину за дрожащий локоть. В жесте не было ничего фривольного, всего лишь желание поддержать, потому что от неожиданности она вздрогнула и чуть не упала на ровном месте. Голос был знакомым. Это был голос ее кумира! Этим голосом он восклицал: «Прощайте, деревья! Гоп-гоп!». Неужели…

Отняв платок от глаз, Фаина сфокусировала зрение на стоящем рядом с ней мужчине и убедилась в том, что это был Берсенев. Совпадение, могущее стать завязкой романа, закончилось обмороком. Придя в себя, Фаина увидела, что она лежит на трех составленных рядом стульях в кассовом вестибюле Художественного театра. Над ней со стаканом воды в одной руке и раскрытым веером в другой стояла полная женщина в черном платье.

— Как вы себя чувствуете? — спросила женщина. — Надо ли послать за доктором?

— Не надо! — ответила Фаина и встала.

У нее было только одно желание — поскорее уйти. А то еще пройдет мимо Сулержицкий, узнает ее и решит, что она припадочная.

— Иван Николаевич пошел в гримерную за нашатырем, — продолжала женщина. — Но, насколько я могу судить, вам нашатырь уже не требуется…

— Нет-нет! Спасибо! — пробормотала Фаина и пулей выскочила за дверь.

Вот и вся любовь…

В театральном агентстве Рассохиной сухопарая дама в пенсне объяснила Фаине, что у нее нет актерских данных — ни

внешности, ни дикции, ни способностей и, вдобавок, нет образования. Все эти выводы дама, которую звали Ольгой Ивановной, сделала не проговорив с Фаиной и пяти минут.

— Я знаю, милочка, как неприятно порой бывает слушать правду о себе, — добавила она после того, как вынесла свой «вердикт». — Сейчас вы на меня сердитесь, это по глазам вашим видно, но придет время и вы станете благодарить меня за то, что я своевременно избавила вас от напрасных иллюзий, поверьте мне.

— Я вам не «милочка» и я вам не верю! — выкрикнула в лицо непрошеной советчице Фаина. — И благодарить я вас никогда не буду! А актрисой я стану! Стану! Назло вам! Назло всем!

На шум из своего кабинета вышла хозяйка конторы Елизавета Николаевна Левинская-Рассохина, энергичная и говорливая пятидесятилетняя дама. Она увела дрожащую от гнева Фаину в свой кабинет и долго объясняла, что Ольга Ивановна не хотела ее обидеть, что актерская профессия требует особого дара, искры Божьей, что на свете существует множество других интересных занятий… От пустословия у Фаины разболелась голова. В кабинете у Рассохиной было душно, а от хозяйки пахло тяжелыми удушливыми духами. Испугавшись, что с ней может случиться очередной обморок, Фаина поспешно согласилась со всем, что ей наговорила Рассохина, и ушла.

В тот же день она отправила домой телеграмму с просьбой выслать денег на дорогу. Сумму не назвала. Отец на радостях прислал пятьдесят рублей, хотя мог бы ограничиться и двадцатью, которых хватило бы на билет во втором классе.

«Это год такой, несчастливый, — успокаивала себя Фаина, глядя на мелькавшие за окном деревья. — Девятьсот тринадцатый… Тринадцать — несчастливое число. Плохой год, гадкий. Вот четырнадцатый будет совсем другим. Непременно — счастливым. Подучусь еще у Абрама Наумовича… Только надо будет попросить, чтобы он хвалил меня поменьше, а ругал бы почаще. Так будет больше пользы…»

Она ехала в Таганрог первым классом, точно так же, как и ехала в Москву из Таганрога. Вот только настроение было не «первоклассным», а хуже некуда. Даже мысль о том, что в будущем «счастливом» году она непременно возьмет реванш, совершенно не утешала. До будущего года было так далеко… Почти четыре месяца и потом еще ждать до апреля.

«Приезжать надо сразу же после Пасхи, — в один голос советовали все знакомые из театрального мира. — Тогда на бирже наступает оживление, труппы набирают актеров на летние гастроли и на будущий сезон…»

Глава третья
«ЭТО Я, ФАНЕЧКА…»

«Блеснут ли мне спасительные дали,
Пойду ль ко дну, —
Одну судьбу мою вы разгадали,
Но лишь одну»

София Парнок, «Окиньте беглым, мимолетным взглядом…»

Реванш пришлось отложить на год, потому что в марте 1914-го Фаина заболела воспалением легких. Болела тяжело, с кризисом, и долго. А потом долго приходила в себя, потому что слабость была невероятная — голова постоянно кружилась, шатало на ходу, книгу в одной руке удержать не могла, приходилось брать двумя. В подобном состоянии ни о каком отъезде и речи быть не могло. Собралась было в конце сентября, да передумала — не хотелось ехать в канун зимы. Уныло, холодно, да и сезон уже идет, труппы небось все заполнены. Начавшаяся война тоже не располагала к отъезду. Вот скоро она закончится и тогда… (осенью 1914-го всем казалось, что война скоро закончится, отец Фаины даже опасался — окупится ли огромная взятка, которую они с компаньоном были вынужден дать за то, чтобы получить подряд на поставку сапог для армии). Главная же причина, по которой отъезд был отложен на следующий год, заключалась в том, что свою внезапную и тяжелую весеннюю болезнь суеверная Фаина истолковала как знак судьбы, предостерегший ее от поездки в Москву.

Короче говоря — не сложилось.

Фаина не теряла времени даром. Продолжила учиться в театральной студии Ягеллова, причем договорилась с Абрамом Наумовичем насчет дополнительных индивидуальных уроков. Кроме того, занималась и самостоятельно. Выписала учебник по ораторскому искусству и книгу: «Как избавиться от заикания и прочих дефектов речи», делала перед зеркалом упражнения, читала Пушкина и Тургенева, чтобы перенять у них умение выражать свои мысли красиво. Пушкина с тех пор полюбила и

всю жизнь перечитывала, а Тургенев как-то не затронул в душе сокровенных струн.

Отец воспринял возвращение блудной дочери на удивление сдержанно.

Сказал только свое обычное: «семь вещей портят жизнь и сокращают года: гнев, зависть, разврат, соблазн, гордость, сплетни и безделье». Слово «соблазн» произнес, громче остальных, давая понять, на что именно дочери стоит обратить внимание. Мать на второй же день после приезда Фаины заговорила с ней о замужестве, но Фаина сказала, что замуж не собирается и попросила прекратить эти разговоры. Своим отъездом она доказала родителям, что способна на самостоятельные поступки и что с ее мнением надо считаться, поэтому мать настаивать не стала. Вздохнула так, что портьеры заколыхались, и махнула рукой — делай, что хочешь. В семье складывался, как выражались в Таганроге, «некошерный пасьянс» — младшая дочь могла выйти замуж раньше старшей. Фаину это совершенно не волновало — пускай.

Первый отъезд Фаина назвала «репетицией». Так ей было легче вспоминать о своей неудаче. Репетиции для того и существуют, чтобы выявлять недочеты. Теперь Фаина умела гораздо больше (спасибо Абраму Наумовичу и собственной настойчивости). Кроме того, от болезни, вынудившей ее отложить на год свой отъезд, вышла неожиданная польза. Поправившись окончательно, Фаина заметила, что у нее прекратились обмороки. Совсем, напрочь, как отрезало. Доктор Шамкович говорил, что Фаина «переросла» свои обмороки. Фаина считала иначе. Ей казалось, что за время болезни с ней произошли какие-то значительные изменения. Лежа в постели, она о многом думала и сильно повзрослела за это время. Так что в конечном итоге Шамкович был нрав — переросла.

Второй отъезд родители восприняли на удивление спокойно. Подумали, наверное, что это ненадолго. К лету дочь вернется домой (Фаина уезжала в конце апреля) и тогда уж всерьез возьмется за ум. Когда-то же надо браться за ум. Отец вполовину урезал содержание, сказав, что больше пятидесяти рублей в месяц «на глупости» давать не намерен. Фаина и этому была рада. Мама тайком пообещала еще столько же от себя, а на сто рублей в месяц в Москве можно жить, ни в чем себе не отказывая. Хватит и на жизнь, и на уроки, и на все остальное. Абрам Наумович рекомендовал Фаине театральную школу брата Комиссаржевской Федора Федоровича. Он говорил, что там учат всему и учат так, как нужно, по системе Станиславского. Сам Федор Федорович по профессии архитектор, но большой знаток и энтузиаст

театрального дела и педагоги у него замечательные. Недавно школа Комиссаржевского превратилась в театр имени его великой сестры, а театральная школа при театре это совсем не то, что просто школа. Другие перспективы. Фаина соглашалась: да, другие, а сама ужасно волновалась, примут ли ее?

Ее приняли, но плата за обучение была неимоверно высокой — сорок рублей в месяц. Жизнь в Москве сильно подорожала в сравнении с тринадцатым годом — война. Дома, в Таганроге, Фаина повышения цен практически не замечала и расчеты свои основывала на цифрах, которые уже успели устареть.

В меблированных комнатах «Сан-Ремо» сменились и хозяйка, и название, и, насколько могла судить Фаина, профиль. Теперь это были «номера», сдававшиеся по часам для любовных утех. Новая хозяйка сказала, что вскоре после начала войны Луиза Эдвардовна продала свое дело и уехала из Москвы. Фаина остановилась в «Родине», в Милютинском переулке. Там было недорого и прилично. Правда, далековато до театральной школы, находившейся в Настасьинском, но Фаина, когда заселялась, об этом как-то не подумала. Выйдя из изменившегося «Сан-Ремо» она попросила извозчика отвезти ее в какие-нибудь недорогие меблированные комнаты. Тот и привез в «Родину», Фаине там понравилось, она заплатила вперед за месяц. «Ничего, — утешала себя Фаина. — Ходьбы чуть более получаса, причем по бульварам. Можно совмещать с променадом».

На второй неделе Фаину обокрали. Дочиста. Пока она была в театральной школе из ее комнаты исчезло все, начиная с вещей и заканчивая сахаром. И дураку было ясно, что постаралась прислуга. Вор со стороны взял бы самое ценное и уж точно бы не покусился на сахар и кофе. Но прислуга смотрела честными глазами и отрицала свою причастность к краже. Хозяин ручался за всех, испытанные, мол, люди, давно работают. Когда Фаина, понявшая, что увещеваниями она ничего не добьется, пригрозила полицией, хозяин обвинил ее в шантаже. Начал орать, что это она втихаря вывезла свои пожитки, чтобы опорочить репутацию его заведения. Одна из двух прибиравшихся в комнатах баб сразу же «вспомнила», что видела, как Фаина выносила свои чемоданы. Поняв, что полиция ей не поможет, Фаина ушла. Наглый хозяин даже задатка ей не вернул. Сама виновата — надо было расписку требовать, но кто же знал, что так получится.

Первым делом она пошла на почтамт и отправила телеграмму отцу. Выйдя из почтамта, побрела куда глаза глядят, размышляя на ходу о том, что ей делать дальше. Собственно, думать было не о чем. В кошельке лежало около двадцати рублей. Этих денег хватило бы на то, чтобы снять жилье и купить самое

необходимое. Перебиться до получения денег из дома не составляло труда. Но Фаина была настолько взвинчена, что не могла додумать до конца самую простую мысль. Обида душила ее, казалось, что случилось нечто ужасное, что она лишилась не пары чемоданов с вещами, а чего-то во много раз большего — веры в людей и чего-то еще. Фаина сама не заметила, как вышла к Большому театру. Спрятавшись за колонну, она дала волю слезам. Фаине казалось, что ее никто не видит. С площади ее действительно не было видно, но всем выходящим из театра она сразу же бросалась в глаза.

К экзальтированным девицам в Большом театре привыкли. Между колоннами каждый день кто-то рыдал, оплакивая разбившиеся надежды или же просто от избытка чувств. К тому же Фаина рыдала интеллигентно, тихо, сдержанно. Несколько мужчин равнодушно прошли мимо, а вот женщина, вышедшая из театра, подошла к Фаине и участливо спросила:

— Позвольте узнать, кто вы и почему вы плачете? Вас кто-то обидел?

Фаина была в таком смятении, что ей показалось, будто с ней разговаривает мама.

— Это я, Фанечка! — ответила она, отнимая руки от лица, и тут же осеклась, увидев рядом с собой незнакомую женщину, красивую и одетую по последней моде. — Простите…

Фаина хотела уйти, но незнакомка не позволила ей этого сделать. Ухватила под локоть и повела в театр. По тому, как угодливо швейцар распахнул перед ними двери, Фаина угадала в незнакомке важную персону. Но она и представить не могла, что ее ведет под руку знаменитая балерина Екатерина Васильевна Гельцер.

В роскошно убранной гримерной Гельцер усадила Фаину в кресло, напоила сладким чаем с коньяком, а затем выслушала ее грустную историю. Когда Фаина закончила, Гельцер переспросила адрес и название меблированных комнат и ненадолго оставила Фаину одну. Вернувшись, сказала, что телефонировала участковому приставу и тот пообещал нагнать на мерзавца хозяина страху. Затем Екатерина Васильевна увезла Фаину к себе домой на Рождественский бульвар. Фаина, которой было ужасно неловко от того, что совершенно посторонний человек принимает в ней столько участия, пыталась объяснить, что у нее есть деньги на съем жилья, а днем позже она рассчитывает получить перевод от отца. Но Гельцер сказала, что встреча их произошла по предопределению и что она чувствует себя ответственной за «свою милую Фанечку». Фаина была готова благословлять тех, кто ее обокрал, ведь благодаря им она познакомилась с такой

замечательной женщиной.

На следующий день Екатерине Васильевне нанес визит участковый пристав, следом за которым двое нижних чинов внесли в прихожую Фаинины вещи. По словам пристава, хозяина «Родины» спасло от огромных неприятностей только то, что он сразу же признал свою вину и выдал украденные вещи и деньги, включая остаток уплаченной вперед месячной платы. Екатерина Васильевна назвала пристава «спасителем» и «благодетелем», от чего тот покраснел, сказала, что он спас «будущую гордость русской сцены» (теперь настал черед краснеть Фаине), и наградила его своей фотографией с дарственной надписью.

— Глазам своим не верю! — сказала Фаина после ухода пристава. — Вы — волшебница!

— Все, кто служит искусству, — волшебники, — скромно ответила Гельцер.

Из Таганрога пришли не деньги, а телеграмма, в которой было написано, что Фаине открыт кредит у одного из московских компаньонов отца. По слову «скучаем» Фаина догадалась, что телеграмму составляла мать. Отец никогда ни по кому не скучал, он, кажется, совсем не умел этого делать. Фаина сходила по указанному в телеграмме адресу, получила пятьдесят рублей — свое «жалование» на следующий месяц и решила, что ей пора уже зарабатывать самостоятельно. Ее покоробило предложение ходить за деньгами к незнакомому человеку. Она чувствовала себя неловко и считала, что отец таким образом хотел дать понять, чтобы она поменьше ему докучала. Мотивы Гирша Фельдмана остались тайной, но вполне возможно, что он просто хотел упростить и ускорить процесс получения денег. Или, может, ему было приятно сознавать, что Фаине в Москве есть к кому обратиться за помощью.

Екатерина Васильевна не хотела отпускать Фаину от себя. Она сказала, что гостья может выбирать любую из комнат ее большой квартиры и жить сколько угодно. Фаине казалось, что она очутилась в раю. Ей нравилось все, начиная с самой Екатерины Васильевны и заканчивая красивым большим домом на Рождественском бульваре, в котором она жила. Это был другой мир, увлекательный мир столичной богемы, в который невозможно было попасть без проводника.

Театральную школу Фаина скоро бросила. По двум причинам. Во-первых, выяснилось, что она благодаря стараниям Абрама Наумовича и своим собственным знает все, что ей преподают. Способность к самообразованию была у Фаины невероятно высокой. Она выработалась в детстве, когда Фаину по ее просьбе забрали из гимназии и она стала учиться дома. В

гимназии ей было плохо. Другие ученицы насмехались над робкой и нескладной девочкой, а строгие учителя внушали страх, временами переходящий в панический ужас. Упросить родителей было нелегко, поэтому Фаина старалась дома учиться изо всех сил, чтобы ее ненароком не вернули в гимназию. Выбрасывать сорок рублей на ветер не хотелось, тем более что сейчас деньги были нужны особенно. Живя у Гельцер на всем готовом, Фаина испытывала неловкость и старалась как могла отблагодарить свою добрую волшебницу — покупала билеты в театры, заказывала у Сиу на Кузнецком Мосту для Екатерины Васильевны ее любимые пирожные, дарила милые безделушки, которым Гельцер радовалась как ребенок. Билеты приходилось брать только в первый ряд, других Екатерина Васильевна не признавала. Пирожные стоили по шестьдесят копеек за штуку. «Безделушки» покупались у Параделова на Большой Никитской или у Гобермана на Арбате, где пуговица от старых штанов стоила червонец[12].

Во-вторых, театр, носивший имя Веры Комиссаржевской, оказался крошечным, камерным театриком, располагавшимся на втором этаже небольшого особняка. Здесь свои играли для своих и в труппе было всего десять человек. Фаине сразу же дали понять, что обучение в школе еще не делает ее своей и что своей она вряд ли здесь станет.

После первого же прочтенного Фаиной монолога Екатерина Васильевна сказала, что у нее определенно есть талант, и вознамерилась устроить Фаину в труппу Художественного театра. Пусть для начала придется играть на выходах, зато какая труппа, какие режиссеры! Смущенная Фаина рассказала о своей встрече с Сулержицким. Екатерина Васильевна заверила ее, что Сулержицкий, к которому за день могут обратиться несколько желающих получить место в труппе, давно забыл о ней и ее обмороке. Тем более что Гельцер намеревалась говорить о Фаине не с Сулержицким, а с Немировичем-Данченко. Про обмороки она посоветовала не забывать, потому что они при умелом использовании служат женщине прекрасным оружием. Фаина, отрепетировавшая до автоматизма все театральные приемы, показала Екатерине Васильевне, как она умеет изображать обморок. Щедрая на похвалу Гельцер назвала Фаину «второй Комиссаржевской» и велела за неделю придумать себе звучный псевдоним. С выбором псевдонима Фаина мучилась уже не первый год, да никак ничего путного не могла придумать. Получалось или пошло, вроде Горностаевой, или выспренно, вроде Грандлевской или Астральцевой. Разумеется, за одну неделю, да еще и наполненную радостными ожиданиями,

псевдонима она не придумала. Да и не нужен был ей псевдоним, потому что Немирович-Данченко отказал ей заочно, даже без знакомства. Труппа полностью укомплектована и, вообще, Художественный театр предпочитает актеров с опытом. «С опытом! — фыркала Гельцер. — Опыт для них важнее таланта!»

Сидеть без дела было скучно, кроме того хотелось начать зарабатывать. Самостоятельные поиски довели Фаину до цирка Саламонского, где ей пришлось выступать в массовке и изображать подсадную даму из публики. Платили немного, но это было хоть какое-то занятие, пусть и не имеющее отношения к искусству, и хоть какие-то деньги. Около двух недель Фаине удавалось скрывать свою работу в цирке от Екатерины Васильевны. Когда же та узнала правду, то ужаснулась и велела Фаине немедленно уйти от Саламонского, назвав то, чем она занималась, «попранием высоких идеалов». Взамен Гельцер пообещала Фаине в ближайшем будущем найти ей приличное место и сдержала свое обещание.

Место находилось довольно далеко от Москвы в модном дачном поселке Малаховка, славящемся своим якобы целебным воздухом. Удаленность не означала захолустности. Малаховка была, как сейчас принято выражаться, элитным поселком. В здешнем летнем театре, до которого от станции можно было доехать на конке (невиданное для дачного поселка дело!), выступали лучшие актеры обеих столиц. Здесь пели Шаляпин, Нежданова и Собинов, играли Яблочкина, Садовская, Петипа, Радин, Певцов, Коонен… Танцевала здесь и Гельцер. Напичканная знаменитостями Малаховка с ее двумя электрическими станциями, собственным театром, множеством магазинов и кафе, была Москвой в миниатюре, и здешний театр с полным на то основанием считался театром столичным. Фаина была счастлива. Она дебютировала в новой пьесе модного драматурга Леонида Андреева «Тот, кто получает пощечины». По иронии судьбы она играла артистку цирка. «В жизни не бывает случайных совпадений, — пошутила по этому поводу присутствовавшая на дебюте Гельцер. — Устроившись к Саламонскому, Фанни связала свою судьбу с цирком». Пророчество не сбылось.

В Малаховке Фаина познакомилась с несколькими корифеями дореволюционной сцены, такими, например, как Ольга Осиповна Садовская и Илларион Николаевич Певцов. Но если знакомство с Садовской было случайным, мимолетным, то Певцов выступил в роли наставника и учителя Фаины, тогда еще игравшей под фамилией Фельдман. Впоследствии Раневская писала, что считает его своим первым учителем, хотя на самом деле он был вторым после Абрама Наумовича Ягеллова.

Илларион Николаевич был добрым и общительным человеком. Он любил делиться своим опытом с молодыми актерами, причем он не поучал их и не старался воссиять на их фоне еще ярче, а делился по-настоящему, облекая свои наставления в форму увлекательных рассказов. К Фаине же Певцов был расположен особенно, поскольку увидел в ней родственную душу. У них была общая беда. В детстве Певцов сильно заикался, но смог преодолеть этот недостаток путем упорных многолетних занятий. Однако в минуты сильного волнения или будучи хорошо навеселе, он начинал заикаться и очень этого стеснялся. Главным правилом Певцова, его девизом была искренность. Он не играл своих героев, а превращался в них на время спектакля.

В Малаховке на Фаину снизошло озарение. Она мучительно долго искала себе псевдоним, который, образно говоря, лежал у нее под ногами. Озарение пришло ночью, когда Фаина перечитывала Чехова и мечтала о том, как бы замечательно было бы сыграть Раневскую в «Вишневом саде». «Вишневый сад» был у нее самой любимой чеховской пьесой. Один из малаховских корифеев сцены, Николай Радин, внебрачный сын Мариуса Петипа, сравнил Фаину с Раневской, сказав, что она такая же непрактичная. Сравнение было не очень-то лестным, но Фаине оно понравилось. Приятно, когда тебя сравнивают с чеховской героиней, да и отсутствие практичности в актерской среде никогда не считалось недостатком. Скорее — свойством возвышенной натуры.

Малаховский сезон можно было назвать не хорошим, а просто замечательным началом творческой карьеры. Сама того не ожидая, Фаина попала в блистательную труппу, освоилась в театральной среде и многому научилась. Можно сказать, что именно в Малаховке Фаина Фельдман превратилась в актрису Фаину Раневскую, пусть начинающую, но уже актрису. Три месяца — недолгий срок, но многое в становлении молодых актеров зависит не столько от времени, сколько от окружения и их собственных способностей.

В Малаховке Фаина обрела уверенность в себе. Она не сомневалась, что по окончании сезона легко найдет себе место в Москве. В Летнем театре Фаина встретилась с Алисой Коонен, с которой она познакомилась пять лет назад во время отдыха в Евпатории. Коонен обещала поговорить насчет Фаины со своим мужем Александром Таировым. Годом раньше Таиров, Коонен и еще несколько актеров организовали на Тверском бульваре Камерный театр, обративший на себя внимание первой же премьерой. Обычно для первого спектакля выбирали или что-то

проверенное временем из классического репертуара, или нечто современное, злободневное, «свежее», как говорили актеры. Большой оригинал Таиров поставил «Саконталу», драму древнеиндийского поэта Калидасы в переводе Константина Бальмонта.

Увы, в труппе Камерного театра даже по протекции не нашлось места для Фаины. Ей снова пришлось ходить по театрам и театральным агентствам. Фаина не отказала себе в удовольствии побывать и в агентстве Рассохиной. Разумеется, не для того, чтобы поинтересоваться вакансиями, а для того, чтобы поставить точку в давнишнем споре. Саму хозяйку не застала, а сухопарая Ольга Ивановна притворилась, будто не узнает Фаину. Пришлось напомнить о прошлой встрече и рассказать об отыгранном в Малаховке сезоне.

Очень скоро у Фаины сложилось впечатление, что ей снова выпало ходить по заколдованному кругу и слышать отказы. Война, вопреки ожиданиям, затянулась. Многим стало не до развлечений. Жизнь дорожала и скучнела. Те же, кто желали развлечься, предпочитали театрам кабаре с их кафешантанными развлечениями. Только редкие энтузиасты вроде Таирова открывали театры, а кабаре росли словно грибы после дождя.

— Петь для жующих я не стану, — отвечала Фаина, когда ей предлагали выступать в кабаре. — Принципиально.

За принципы положено страдать. Отчаявшись найти место в Москве, Фаина согласилась ехать в Крым с антрепризой актрисы Александры Лавровской.

Екатерина Васильевна провожала Фаину как на войну. Плакала, осеняла крестным знамением (ничего, что иудейка, от креста спасительного никому еще плохо не становилось), уговаривала остаться. Но Фаина остаться отказалась, хоть и сама тоже плакала. Жаль было расставаться с Екатериной Васильевной и с Москвой.

— Я скоро вернусь, очень скоро, — обещала Фаина. — Отыграю один сезон и вернусь.

«Человек предполагает, а Бог располагает, и не в человеке путь его», сказано в Библии.

Фаина вернулась в Москву спустя почти шестнадцать лет, в июне 1931 года. Можно сказать, что в другой город приехал совсем другой человек, настолько все изменилось.

Но с Екатериной Гельцер Раневская дружила всю жизнь. Эта дружба оборвалась в декабре 1962 года с кончиной Екатерины Васильевны.

Глава четвертая
БОСПОР ПЕЛОПОННЕССКИЙ

«На, кажется,
надрезанном канате
Я — маленький плясун.
Я — тень от чьей-то тени.
Я — лунатик
Двух темных лун…»

Марина Цветаева, «Не думаю, не жалуюсь, не спорю…»

Актер труппы Лавровской Орест Ветлугин, в афишах значившийся Орфеевым, называл Керчь «Боспором Пелопоннесским». «Скорее уж Пантикапеем Таврическим», — поправляли его товарищи, более хорошо знакомые с историей. «Пелопоннесе» лучше звучит, выразительнее", — отвечал Ветлугин-Орфеев. Фаине Керчь напоминала родной Таганрог. Такое же захолустье, и с такими же кичливыми претензиями на величие. В Таганроге приезжим непременно рассказывали о том, что государь император Петр Первый одно время всерьез намеревался сделать Таганрог столицей империи, да потом передумал и выстроил Петербург. В Керчи гордились древностью — Пантикапей, Спартокиды, Митридат… Много лет спустя Фаина Раневская скажет актерам Театра имени Моссовета: "Когда я слышу слово "Керчь", у меня начинается родимчик". Неизвестно, что именно она имела в виду — сам город или произошедшие там злоключения.

Настоящая фамилия Александры Лавровской была Плохова. Оттого, наверное, ей всю жизнь не везло. Ни на сцене, ни в делах. Так и не снискав актерской славы за полтора десятка лет служения Мельпомене, Александра Александровна решила, что служение мамоне станет для нее более удачным, и основала антрепризу.

Несколько сезонов прошли для Лавровской удачно. Так, во всяком случае, слышала в Москве Фаина, иначе бы не согласилась принять участие. Впрочем, что такое "удачно" с актерской точки зрения. Если не голодать во время разъездов и получить хотя бы две трети от обещанных денег, то это уже считается удачей.

Антреприза антрепризе рознь. В захудалых, не имеющих громкой славы, громкого имени (а антреприза Лавровской такой и была), собираются одни неудачники. Деться некуда, а тут хоть какие-то надежды.

Надежды так и остались надеждами…

Бытовало мнение, что хороший антрепренер непременно должен быть удачливым. Без удачи никак. Актерам свойственно верить в удачу и в разного рода суеверия. На самом же деле хороший антрепренер должен обладать тремя главными качествами: знанием театральной конъюнктуры, умением договариваться с людьми, иначе говоря — умением соблюсти максимум собственной выгоды в любом торге и умением держать свою разношерстную труппу в строгости. Нет порядка — ничего нет. У Лавровской не было ни одного из этих качеств. Крым она выбрала в качестве места для гастролей наобум, польстившись на то, что вне курортного сезона здесь аренда театров стоила недорого и публика в это время не была избалована гастролерами и можно было ожидать неплохих сборов. Некий знакомый антрепренер Лавровской, которого она называла Жоржем, якобы остался весьма доволен, отработав сезон в Крыму тремя годами раньше, и настойчиво рекомендовал ей "эти благословенные места".

Гладко было на бумаге, да забыли про овраги… Три года назад не было войны и жизнь была совсем другой. Условия в "благословенной" Керчи оказались далеко не такими выгодными, как рассчитывала Лавровская. Вдобавок в Керчи оказались конкуренты — какая-то одесская антреприза. С ними пришлось делить городской драматический театр. Если бы Лавровская озаботилась тем, чтобы своевременно подписать договор на аренду театра с городскими властями, конкурентам бы пришлось уехать несолоно хлебавши. Если бы да кабы… А так отцы города рассудили, что два арендатора надежнее и выгоднее, чем один, и сдали театр обеим труппам.

Два или три спектакля в неделю даже в случае полных сборов играть было невыгодно. Уступать, то есть уезжать из города, никто не собирался. Между труппами развернулась настоящая война. Лавровская скандалила с одесским антрепренером, устраивала истерики членам театральной комиссии при городской думе и приплачивала расклейщикам афиш за то, чтобы они заклеивали афиши конкурентов ее афишами. Конкуренты, в свою очередь, тоже приплачивали расклейщикам. Расклейщики, должно быть, жалели, что в городе не сошлись три или четыре труппы. Актеры приходили на спектакли конкурентов для того, чтобы их освистать. Очень скоро враждующие антрепренеры

поняли, что война окончательно поспособствует их разорению, и заключили нечто вроде перемирия. Освистывание, заклейка афиш и скандалы прекратились. Теперь обе труппы пытались забить конкурента разнообразием постановок. Новые спектакли ставились "по-гусарски", с двухтрех репетиций, действие "вытягивал" (другого слова и не подобрать) суфлер. Для подобного "гусарства" даже слово "профанация" звучало как комплимент.

Никакой дисциплины в труппе у слабовольной и взбалмошной Лавровской не было и в помине. Репетировали кое-как, играли спустя рукава, многие актеры позволяли себе выходить на сцену под хмельком. В "Цепях" Сумбатова-Южина, актер Алферов, игравший помещика Волынцева, вышел на сцену в костюме графа Альмавивы и так отыграл целое действие. Ошибся человек, перепутал, с кем не бывает. Хорошо еще, что роль не забыл. Актеры делали вид, что ничего особенного не происходит, зрители, бывшие в курсе новых футуристических веяний, приняли курьез за смелый ход режиссера или просто сделикатничали. Фаина, игравшая в "Цепях" Веру, ужаснулась. Сама она многократно оттачивала каждую свою реплику и перед спектаклем по часу входила в образ — садилась в каком-нибудь укромном уголке, закрывала глаза и начинала превращаться в свою героиню. Любая деталь имела для нее огромное значение. Незначительных деталей на сцене не бывает. Каждая деталь — это штрих к образу. Выбившийся из прически локон порой может сказать больше, чем длинный монолог. И непременно нужна достоверность, полное соответствие образу. Фаина часами перемеряла скудноватый гардероб труппы и рылась в реквизите, чтобы добиться максимального соответствия. Кое-что покупала на свои деньги. Другие актеры посмеивались над ней — вот чудачка.

Труппа была небольшой, с заменами дело обстояло туго. На замены ставили не по амплуа, а по принципу "кто свободен?". В "Днях нашей жизни" Фаине приходилось играть Евдокию Антоновну, в "Грозе" — Феклушу, в "Бедной невесте" — сваху Панкратьевну. О каком вхождении в образ могла идти речь, если за сорок минут до начала спектакля тебя отправляют гримироваться. Роль бы наскоро перечесть успеть. Лавровская считала эти суматошные замены хорошей школой для молодых актеров, но Фаина думала иначе. Разнообразие образов обогащает актерский опыт лишь в том случае, если эти образы сыграны как следует. Если же опыт сводится к тому, чтобы выйти на сцену и произнести положенные реплики, то толку от него никакого, один вред. Понемногу поневоле привыкнешь халтурить и превратишься из актрисы в фиглярку. Бывалые члены труппы часто вспоминали

прошлые времена, особенно под водочку, и каждый, непременно рассказывал о своих первых шагах на сцене. Волнения, надежды, тщательная работа над ролями, радость первого признания… Было страшно, слушая эти рассказы, сравнивать прошлое с настоящим, видеть испитые лица, вспоминать курьезы последних дней. С Фаиной тоже произошел "курьез" во время спектакля, хоть и не по ее вине. Однажды на нее упала декорация, которую забыли закрепить. Фаине повезло, она отделалась легким испугом. Декорации в то время были тяжелыми, деревянными, основательными.

Вдобавок к прочим неприятностям небольшую труппу раздирали интриги и ссоры. Ежедневно кто-то с кем-то скандалил, что-то от кого-то требовал (чаще всего требовали аванса от Лавровской), случались и драки, несвойственное вообще-то для актеров дело. Актеру надо беречь лицо, потому что он зарабатывает с его помощью пропитание, поэтому ругани за кулисами хватает, но до драк дело доходит крайне редко.

Фаина наблюдала происходящее с тоской. Уж очень сильно труппа Лавровской отличалась от малаховского Летнего театра. Как земля от неба. Если малаховский театр был подлинным храмом Мельпомены, то труппа Лавровской более походила на хлев. Четыре месяца в хлеву "Мельпомены" показались Фаине четырьмя годами. Она несколько раз порывалась плюнуть на все и уехать в Москву, но ее останавливали два обстоятельства — крупная неустойка, прописанная в контракте, и нежелание запятнать свою репутацию уходом из труппы в разгар сезона. Ярлык "ненадежный" приклеивается к актеру однажды и навсегда. Пьяница может стать трезвенником, заика — великолепным оратором, но ненадежный актер так и останется ненадежным и ни в одну мало-мальски приличную антрепризу его не возьмут.

Фаина заботилась о своей репутации. А вот Лавровской на репутацию было наплевать или у нее попросту сдали нервы. В один прекрасный (точнее — ужасный) день она сбежала. Разумеется, прихватила с собой кассу. Без кассы ни один антрепренер не сбегает, это моветон.

Положение было отчаянное. Фаина еще могла попросить денег у отца. Некоторым же актерам, не могущим рассчитывать на чью-нибудь помощь, пришлось распродавать вещи, чтобы уехать из Керчи в Ростов или в Киев, туда, где можно было рассчитывать найти работу. Фаине не хотелось ни в Ростов, ни в Киев. Она с удовольствием вернулась бы в Москву, но шансы найти себе там место в январе были настолько ничтожными, что не стоило и пытаться. О возвращении домой и речи быть не могло, несмотря на то, что каждый денежный перевод

сопровождался маминым напоминанием о том, что Фаину ждут дома.

Успев за недолгий срок вкусить и сладость, и горечь актерской профессии (горького, к сожалению, было больше), Фаина считала себя настоящей актрисой. Дома, в Таганроге, ей нечего было делать. В Керчи тоже нечего было делать. Фаина попыталась было пристроиться к конкурентам-одесситам, но у тех хватало своих *grande coquette* и вдобавок ей не понравился антрепренер, в котором с первого взгляда угадывался ловелас.

Прежде чем ехать в Ростов или в Киев, Фаина решила попытать счастья в Крыму. С детства у нее сохранились приятные впечатления от Евпатории, в которой она отдыхала с родителями. Гирш Фельдман предпочитал отдыхать за границей, считая Пятигорск или Батум неподходящими для человека его положения, но для Крыма делал исключение, потому что в Крыму отдыхал император с семьей. В Ялте Гиршу Фельдману не нравилось, он находил ее слишком шумной и суетной, и предпочитал отдыхать в Евпатории.

Фаина собралась ехать из Керчи в Евпаторию, с намерением в случае, если там не повезет, уплыть на пароходе в Одессу или Николаев. Но в последний момент передумала и уехала в Ростов. От Ростова до Таганрога рукой было подать, но домой Фаина не наведалась. Не потому, что не скучала по родным (скучала, даже очень скучала), а потому, что не хотела снова слушать родительские уговоры образумиться. Мать в каждом письме перечисляла вышедших замуж сверстниц Фаины (намек был прозрачным до невозможности) и восторгалась тем, что "у Беллочки все хорошо" (понимай так: "а у тебя все плохо"). Белла вышла замуж за солидного, достойного по отцовским меркам мужчину, причем из хорошей семьи. Его дед был раввином в Пинске. Сам Гирш Фельдман родился в захолустном местечке Смидовичи, в бедной семье и всю жизнь немного стыдился своего происхождения. Хотя, в то же время, и гордился тем, что превратил двадцать рублей, с которыми покинул родительский дом, в крупное состояние. Когда дети (особенно сын Яков, тайком почитывавший "Капитал" Маркса) интересовались, каким образом двадцать рублей могли превратиться в богатство, Фельдман-старший многозначительно стучал пальцем по своему выпуклому лбу и говорил: "Умом, дети, умом ваш отец всего достиг".

Незнатность происхождения Гирш Фельдман старался компенсировать щедрой благотворительностью. Он построил на собственные средства богадельню и содержал ее. Жертвуя деньги на нужды общины или на что-то еще, он всегда интересовался, сколько дали другие таганрогские тузы, и давал больше. Когда в

синагоге, где он был старостой, в очередной раз сломалась старая, многократно чиненная фисгармония, Фельдман купил новый инструмент за свой счет, потому что другие богачи говорили: "что починили раз, можно починить другой".

Белла вышла замуж за внука раввина — мазл тов![13] Фаине было не до таких глупостей, как романы. Сцена полностью завладела всеми ее помыслами. У Фаины сложилось такое чувство, будто судьба поманила ее пряником (знакомством с Екатериной Гельцер и Летним театром в Малаховке), а потом начала отвешивать пинки. Знала бы она, что антреприза Лавровской была не пинком, а всего лишь щелчком! Пинки ждали юную актрису впереди.

В Ростове Фаине удалось пристроиться в труппу к харьковскому антрепренеру Николаю Федорову вместо беременной субретки, которой скрыть свое положение уже не помогали даже самые широкие платья. Труппа Федорова отличалась от труппы Лавровской. Она тоже состояла не из корифеев сцены, но в ней царил порядок. Никто не выходил на сцену пьяным и не устраивал скандалов за кулисами, поскольку за любое нарушение порядка Федоров накладывал на провинившегося штраф. Штрафы были далеко не символическими. Скандалистов Федоров штрафовал на пять рублей, столько же стоило появление на репетиции в нетрезвом виде. Ну а за неявку на спектакль или какое-то другое действие, могущее привести к его срыву, можно было лишиться месячного заработка. Актеры считали, что им не повезло с антрепренером — больно уж строг Николай Иванович, но Фаина, вспоминая вольницу у Лавровской, строгостям радовалась. Ей штрафы не грозили, потому что она являлась на репетиции за час-полтора до начала, чтобы предварительно прорепетировать на сцене в одиночестве. Уходила позже всех, поскольку взяла себе за правило не откладывать исправление огрехов на завтра. Не "выходит" жест? Не звучит реплика? Повтори сто раз — на сто первый и выйдет и зазвучит. "Вы когда-нибудь спите, Фанни?" — спросил однажды Федоров, привыкший к тому, что как бы рано он ни явился в театр и как бы поздно ни уходил, на сцене или близ нее он видел Фаину. "Вся моя жизнь — сон", отшутилась Фаина, вдруг открывшая в себе такое качество, как остроумие. Ей и прежде приходили в голову смешные или колкие фразочки, да только вот с опозданием. А тут вдруг начали приходить вовремя. Собеседник еще и говорить не закончит, а у Фаины уже готова сорваться с языка острота.

С труппой Федорова Фаина побывала в Ставрополе и Екатеринодаре. Затем перешла к Николаю Синельникову,

державшему две антрепризы — в Киеве и в Харькове. Фаина служила в харьковской антрепризе Синельникова. Больших ролей ей не доставалось, но она была рада и небольшим, хотя втайне мечтала сыграть свою "тезку" Раневскую, Катерину, Ларису-бесприданницу, андреевскую Екатерину Ивановну… Мечты, как и полагалось по возрасту, были грандиозными. Дай Бог если бы хоть наполовину сбылись бы.

Войдя в размеренное русло актерской жизни, Фаина успокоилась, похорошела, можно сказать — расцвела. И результат не заставил себя ждать. У нее появился поклонник.

Глава пятая
ШАТКАЯ ТЕНЬ ЗА КРЫЛОМ

"Единый раз вскипает пеной
И рассыпается волна.
Не может сердце жить изменой,
Измены нет: любовь — одна.
Мы негодуем, иль играем,
Иль лжем — но в сердце тишина.
Мы никогда не изменяем:
Душа одна — любовь одна…"

Зинаида Гиппиус, "Любовь — одна"

Дело было в Харькове. В мае 1916 года. Третий военный год считался тяжелым (никто и предположить не мог, какими окажутся четвертый и пятый), но весна оставалась весной. Порой любви и психических обострений.

В "Загадочной женщине" (под таким названием в то время шла на русской сцене пьеса Оскара Уайльда "Веер леди Уиндермир") все аплодисменты и все букеты доставались актрисе Светловой, исполнявшей роль Маргарет. Фаине, которая играла горничную Розали, не перепадало ни капли зрительского восхищения. Да и за что было перепадать? Роль-то крошечная, не роль даже, а "ролька". Выйти в начале четвертого действия, сказать четыре реплики и уйти. Розали была нужна в пьесе только для того, чтобы упомянуть про потерянный веер. Но Фаина все равно старалась. Придумала Розали биографию. Бедная девушка мечтала стать актрисой, но нужда привела ее в прислуги. В богатом доме Розали постепенно стала мещанкой. Она мечтает о богатом женихе и копит деньги на приданое. Но иногда берет из своих сбережений немного и идет в театр, чтобы оживить в душе почти угасшую мечту… Короче говоря, напридумывала столько, что хватило бы на целую пьесу. Но зато произносила свое "Милорд приехал домой только в пять часов утра" так, что зрителям сразу становилось понятно, что Розали — непростая

штучка, что есть у нее тайна. Фаине хотелось верить, что это становилось понятно зрителям, иначе какой смысл на сцену выходить? "А что, миледи, веер пропал?" — Фаинина Розали спрашивала, понизив голос, с особой интонацией, предвкушая пикантную сплетню.

Когда молодой красавец, поднявшийся на сцену, обошел Светлову, уже заранее начавшую улыбаться ему, и преподнес букет красных роз Фаине, Фаина чуть было не сказала ему, что он ошибся. Хотя как он мог ошибиться? Светлову невозможно было спутать с Фаиной, настолько у них были разные лица, а тут еще и одежда была совершенно разной — у Светловой голубое муаровое платье, а у Фаины платье простое, черное, поверх него белый фартук и на голове белый чепец.

Галантно приложившись к Фаининой руке, красавец спустился в зал и присоединился к аплодирующим. Фаина смутилась и убежала в гримерную, которую она делила еще с двумя актрисами, не дожидаясь окончания аплодисментов. Среди роз, цвет которых сам по себе был намеком, ибо красное обозначает любовь, нашелся конверт с письмом. Первым делом Фаина бросила взгляд на подпись. Гамм Максимилиан Александрович. Удивило несоответствие между именем и фамилией — имя длинное, а фамилия короткая.

В письме Максимилиан Александрович пылко восторгался игрой Фаины (даже Фаине показалось, что он перегибает палку) и просил позволения изложить свое восхищение лично. Дочитать письмо помешали вернувшиеся со сцены соседки по гримерной. Разумеется, не обошлось без шуточек по поводу букета. Фаина засмущалась так сильно, что вышла на улицу, забыв смыть с лица грим. Хорошо еще, что переодеться не забыла. Сочетание черного платья с белым фартуком делало лицо блеклым, поэтому приходилось добавлять выразительности при помощи гримировальных красок. На сцене это смотрелось хорошо, но на улице, вблизи, с таким гримом на лице Фаину можно было принять за девицу легкого поведения. Но об этом она подумала только когда пришла к себе в гостиницу "Петербургская", а пришла она туда нескоро, потому что Максимилиан Александрович, сразу же предложивший удобства ради называть его Максом, встретил Фаину на выходе из театра.

Немного прогулялись по Пушкинской. Максимилиан говорил о том, как он любит театр. Около синагоги Фаина поинтересовалась национальностью Максимилиана. Профиль у него был не еврейским, но рыжеватые волосы и слегка выпяченная нижняя губа в сочетании с фамилией давали основания для такого вопроса. Вообще-то Фаина хотела спросить,

не из выкрестов ли ее новый знакомый. Многие, переходя в православие, меняли имена и фамилии. Гамм вполне мог оказаться Гаммером. Фаина не была чересчур религиозной, но некоторое предубеждение к выкрестам испытывала. Дома заложили, в детстве.

Оказалось, что Максимилиан из обрусевших немцев. Спохватившись, он перестал говорить о театре и рассказал о себе. Киевлянин, из семьи потомственных дипломатов, сам недавно окончил университет и теперь готовится к поступлению на дипломатическую службу. В Харькове гостил у университетского товарища. Понизив голос до шепота и слегка зарумянившись, что ему очень шло, Максимилиан признался Фаине, что пишет стихи и прозу. Фаина заинтересовалась и попросила прочесть что-нибудь. Максимилиан попробовал отнекиваться, но потом уступил и прочел трогательное лирическое стихотворение, похожее на лермонтовское "Из-под таинственной, холодной полумаски…". Фаина попросила прочесть еще… Потом они поужинали в ресторане, после чего долго гуляли по городу. Максимилиан проводил Фаину до гостиницы и попросил позволения встретить ее после завтрашнего спектакля. Фаина позволила.

Гостиница, в которой размещалась труппа, стояла на набережной, и из Фаининого номера открывался замечательно романтичный вид на реку. Впрочем, Фаина была в таком состоянии, что ей показался бы романтичным любой вид, даже если бы перед окном была глухая стена. Дело же не в виде, а в настроении.

Чувства и настроения Максимилиана можно было без труда прочесть по его глазам. Фаине он тоже понравился, даже очень. Скорее всего она влюбилась в него в тот момент, когда он преподнес ей букет. Но она не собиралась строить далеко идущих планов и делать виды, а просто радовалась тому, что в ее жизни вдруг появился Максимилиан. Точнее — она убеждала себя в том, что ей не стоит строить планы и делать виды. Слишком уж велика разница между актрисой и дипломатом, особенно с учетом того, что актриса еврейка, а дипломат — православный обрусевший немец. Ну и происхождение тоже разное… Если оценивать исключительно с материальной точки зрения, то отец Фаины скорее оказался бы богаче дипломата и возможно, даже влиятельнее отца Максимилиана, консула в чине статского советника. Но читателям не стоит забывать о том, что дореволюционная Россия, которую сейчас принято рисовать в идиллических тонах, была государством сословным и разница между сословиями ощущалась на каждом шагу. Каким бы богачом

ни был отец Фаины, с потомственным дворянином он сравняться не мог. Так что у Фаины с Максимилианом вырисовывался выраженный мезальянс. Годящийся для хорошей пьесы, но сулящий много осложнений в реальной жизни. Фаина это понимала, вот и убеждала себя относительно планов. Ну и вообще, жизнь с ее частыми невзгодами уже сделала ее осторожной.

В Максимилиане Фаине нравилось все, но больше всего то, что он писал стихи. К поэтам Фаина испытывала особенное расположение, смешанное с благоговением. Сама тоже когда-то пыталась писать стихи, но больше четырех строчек срифмовать не могла, да и рифмы у нее получались примитивные, неинтересные.

И еще Фаине грело душу то обстоятельство, что у нее (наконец-то!) появился настоящий поклонник! Настоящей актрисе без поклонников нельзя. Точнее, при отсутствии поклонников актрису нельзя считать настоящей.

Спустя несколько дней у Максимилиана обнаружилось еще два достоинства. Он оказался храбрецом, не побоялся схватиться с двумя типами, попытавшимися ограбить их на пустынной ночной улице, и победил — одного сбил с ног сокрушительным ударом в челюсть, а у другого отобрал нож и отвесил под зад хорошего пинка, чтобы убегалось легче. Фаина даже испугаться толком не успела, так быстро все произошло. Эта сцена доставила ей такое удовольствие, что она была готова расцеловать лежащего на мостовой бандита, но пока она выражала Максимилиану свое восхищение, тот успел уползти. А еще Максимилиан замечательно играл на гитаре и пел негромко, но с чувством. Фаине очень нравилось, когда пели с чувством, но без надрыва. Она млела, когда Максимилиан брал гитару и начинал петь свой любимый романс на стихи Фета: "Уноси мое сердце в звенящую даль, где как месяц за рощей печаль…". А заключительную фразу "и все выше помчусь серебристым путем я, как шаткая тень за крылом", Максимилиан произносил очень тихо, почти шептал, но так пронзительно, что сердце на мгновение останавливалось, чтобы затем забиться в упоенье. Фаина только после знакомства с Максимилианом поняла, что имел в виду Пушкин, когда написал "сердце бьется в упоенье". Когда Максимилиан уехал домой, в Киев, Фаине показалось, что жизнь закончилась, настолько она успела привыкнуть к нему за две с небольшим недели. Но вскоре он вернулся и жизнь снова обрела смысл. Так, то затухая, то разгораясь, их роман продолжался до октября. Максимилиан приезжал к Фаине в Харьков, в Ростов, в Мариуполь, где Фаина оказалась уже с другой труппой, потому что Синельников не пригласил ее на новый сезон. Фаина подозревала, что виной тому

была актриса Светлова, "восходящая звезда" труппы и синельниковская обже. Светлова видела в Фаине потенциальную конкурентку.

Фаине казалось, будто их роман никогда не закончится. Она уже строила планы и была готова на большие жертвы во имя своей любви. Было ясно, что для того, чтобы выйти замуж за Максимилиана, ей придется перейти в православную веру. Браки в то время были только церковными, а венчаться православному с иудейкой было невозможно. О том, что Максимилиан ради того, чтобы заключить с ней брак, может стать иудеем Фаина даже и не думала, поскольку допустить такое было абсолютно невозможно. Жертва требовалась от Фаины, и она внутренне была к этому готова. Потому что любила и еще понимала, что Бог един, это просто люди поклоняются ему каждый на свой лад. Ну а раз Бог един, то он непременно простит ее за то, что она сменит одну веру на другую, чтобы быть рядом с любимым человеком. Спустя полвека Фаина скажет своей близкой подруге Нине Станиславовне Сухот-ской, племяннице Алисы Коонен: "Один раз в юности я хотела Пожертвовать всем ради любви, и Бог наказал меня за это".

В октябре Максимилиан сказал, что очень скоро, возможно уже в декабре, ему придется уехать по службе за границу, в Швейцарию, и что он хочет, чтобы Фаина поехала с ним. Но есть одно условие…

— Да! — с жаром ответила Фаина, не дав Максимилиану договорить. — Да, я согласна! Я много думала об этом и согласна сменить веру!

Они сидели за столиком в ресторане Вонсовского, одном из лучших мариупольских ресторанов, расположенном на центральной Екатерининской улице. Публика здесь собиралась самая что ни на есть аристократическая, поэтому никто из сидевших поблизости не стал оборачиваться на громко говорившую Фаину. В менее культурном обществе, пожалуй, без насмешек не обошлось бы.

— Вера, это само собой, — ответил Максимилиан. — Об этом и говорить нечего. Я имею в виду сцену.

— Сцену?! — растерялась Фаина. — Ты хочешь, чтобы я оставила сцену?! Почему? Ты же любишь театр и сам хочешь написать пьесу…

О том, что ему хотелось бы написать пьесу о студенческой жизни, нечто вроде андреевского "Gaudeamus"'а", Максимилиан говорил Фаине не раз. Пьесу, правда, не показывал. Он вообще не показывал свою прозу, хотя стихи читал с удовольствием. Иногда Фаина даже сомневалась, пишет ли Максимилиан прозу вообще?

— Ну и что с того? — в свою очередь удивился Максимилиан. — Мало ли что я люблю. Я и поесть вкусно люблю, но это же не означает, что я должен жениться на кухарке. Пойми, что у дипломата не может быть жены актрисы. Это моветон. Крах карьеры. Девять из десяти дверей будут для нас закрыты. Знаешь поговорку: "на фраке у дипломата не может быть даже одной пылинки"…

Фаина ущипнула себя за ногу, чтобы убедиться в том, что она не спит. Максимилиан ли это? Как он может сравнивать ее с кухаркой или пылинкой после всего, что между ними было?

— Да и как ты себе представляешь свое актерство за границей? — продолжал Максимилиан, опрометчиво приняв молчание Фаины за согласие. — Ты же не сможешь играть в Швейцарии…

— Смогу! — перебила его Фаина. — Я знаю немецкий и французский. Если потребуется, выучу итальянский, или английский, или любой другой язык. У меня способности к языкам. Что же касается сцены, то я ее ни за что не оставлю, потому что жить без нее не смогу!

— А без меня сможешь? — спокойным и каким-то отстраненным голосом спросил Максимилиан.

Взгляд у него тоже стал отстраненным. Фаине стало ясно, что пора заканчивать разговор. Она старательно училась чувствовать партнера на сцене, и это умение постепенно перенеслось со сцены в жизнь.

— Попытаюсь, — сказала Фаина, вставая. — Ты только что доказал, что я для тебя ничего не значу. Так что другого выбора у меня нет. Буду привыкать.

Максимилиан пожал плечами, словно хотел сказать: "поступай, как считаешь нужным", и даже не сделал попытки встать. Фаине удалось спокойно пройти через зал и гардероб. Актерская профессия учит владеть собой и притворяться. Она разрыдалась только после того, как назвала извозчику адрес.

К январю 1917 года боль утихла. Но царапала еще долго, до тех самых пор, пока все вокруг не изменилось настолько, что собственное прошлое начало казаться Фаине прочитанным романом о чьей-то чужой жизни.

Глава шестая
СЕМНАДЦАТЫЙ ГОД

"Лети, моя тройка,
летучей дорогой метели
Туда, где корабль свой
волнистый готовит полет!
Топчи, моя тройка, анализ,
рассудочность, чинность!
Дымись кружевным,
пенно — пламенным
белым огнем!
Зачем? Беззачемно!
Мне сердце пьянит
беспричинность!
Корабль отплывает куда-то.
Я буду на нем!"

Игорь Северянин, "Любовь — беспричинность"

Март 1917 года застал Фаину в Белгороде, городе, считавшемся среди антрепренеров "хлебным местом" по причине… отсутствия в нем здания театра. Деревянный театр, построенный в конце девятнадцатого века, просуществовал недолго — сгорел. Новые отцы города строить не стали — разорительно. Решили, что перебьются и без театра. Постоянной антрепризы в городе без театра, разумеется, никто не держал. Заезжие труппы выступали в здании синематографа "Орион", там же устраивались благотворительные концерты. Здание синематографа было большим, но неудобным — с крошечными гримерками и ужасной акустикой. На сцене приходилось кричать, чтобы было слышно в задних рядах. От этого все актеры ходили немного охрипшие. На то, что в синематографе отсутствовали такие сценические атрибуты, как колосники да подъемники, гастролеры внимания не обращали, потому что декорации возили с собой скромные. Кулисы есть и хорошо.

Из-за отсутствия в городе постоянной антрепризы белгородцы были жадны до зрелищ. Любая, даже самая слабая труппа, с любым, даже самым затасканным репертуаром, пользовалась

здесь успехом. Труппы приезжали сюда на месяц-другой и играли спектакли ежедневно и имели полный сбор. Загвоздка была только в том, чтобы не столкнуться с конкурентами, но эта проблема решалась заранее. Еще по весне, встречаясь в Ростове на бирже, антрепренеры договаривались между собой, кто когда поедет в Белгород. Здесь даже в Великий пост можно было заработать, потому что спектакли не давались только в Страстную седмицу, а во все остальные недели ограничения заключались лишь в том, чтобы не играть водевилей. Впрочем, с началом войны нравы повсеместно, даже в чинных провинциальных городах, пришли в такой упадок, что некоторые труппы играли в пост и водевили. Подобный эпатаж вызывал возмущение у благочестивых христиан, но часть публики встречала его на ура. Устои пошатнулись, эпатаж вошел в моду, непристойное стало считаться современным. Жизнь менялась, но к лучшему или к худшему пока было непонятно. На первый взгляд — к худшему, потому что война продолжалась, а цены росли. Но в воздухе витало радостное ожидание каких-то перемен. Что-то будет…

Антрепренер Стоянов Фаине не нравился, потому что он был грубиян и сквернослов, к тому же любивший пускать в ход кулаки. Актеров Стоянов не трогал, только ругал ругательски, а вот монтера или плотника мог запросто съездить по уху. Приходилось терпеть, потому что выбора особого не было. Зато Стоянов был хват и платил исправно. Фаина уже успела заметить, что грубияны обычно бывают честны в расчетах и вообще во всех денежных делах. А вот с разными Сахарами Медовичами надо держать ухо востро. Но летом она собиралась уходить от Стоянова и ехать в Москву. Алиса Коонен еще осенью прошлого года написала ей о том, что Камерный театр лишился здания на Тверском бульваре, которое перехватила у него какая-то ушлая труппа, пообещав платить более высокую арендную плату. Коонен не писала, что то была за труппа, не упоминала имен, просто называла их "разбойниками". Разбойники и есть. Польстились на чужую репутацию, на чужое, уже "намоленное" место. Камерный театр был вынужден играть свои спектакли на маленькой и неудобной сцене актерской биржи. Несколько актеров и актрис, не желая мириться с подобными неудобствами, предупредили Таирова, что не станут продлевать контракт на следующий сезон, стало быть, в труппе образуются вакансии. Коонен писала, что Таиров полон грандиозных замыслов, что он не даст их детищу, то есть — театру (детей у Таирова с Коонен не было), погибнуть, что на следующий сезон они или вернутся на Тверской бульвар, или арендуют что-то достойное. Короче говоря, все образуется и Фаина может рассчитывать на место в труппе. В начале февраля

Коонен подтвердила свое приглашение и по секрету сообщила, что Таиров собирается ставить "невероятную прелесть". Коонен даже "по секрету" избегала конкретики. Но Фаина поняла так, что в "невероятной прелести" ей достанется роль, разумеется, не главная. На главную роль в театре, труппу которого венчает Алиса Коонен, на главные роли ей и рассчитывать было нечего. Но от самой мысли о том, что она может играть на одной сцене, в одном спектакле с Коонен, у Фаины захватывало дух. Она так скучала по корифеям Летнего театра… Стоянов собрал добротную труппу, в которой был даже один "императорский"[14], но корифеев в ней не было и душу в роль вкладывали единицы, такие, как Фаина.

Весть об отречении царя Фаину не удивила — все шло к этому. Подумалось только, что теперь будет с императорскими театрами. Закроют их или просто переименуют?

На главной улице города, названной в честь Николая Второго, люди с красными бантами сбивали с домов таблички с названиями. Вокруг стало больше красного. На репетиции Стоянов объявил, что надо изменить репертуар. Все старое долой, играть только современные пьесы, проникнутые революционным духом. Кто-то из актеров предложил поставить запрещенную пьесу Леонида Андреева "К звездам", посвященную событиям пятого года, и сказал, что она у него есть. Наличие пьесы на руках решило дело, потому что можно было сразу же приступать к постановке. Самые осторожные сомневались — стоит ли ставить запрещенное, но Стоянов в обычной своей грубой манере посоветовал им выглянуть в окно и посмотреть, что творится на улице.

Из-за дележки ролей, как обычно, возникла склока. Фаина захотела сыграть Анну, дочь ученого Терновского. Ее пленила авторская ремарка: "Красива и суха, одета не к лицу". Андреев владел словом не хуже Чехова. Но в итоге Фаине досталась роль служанки Минны. Три выхода, точнее — два, потому что в одном только свою физиономию в дверях показать надо, одна реплика: "никого нет". Что можно сделать с такой ролью? Другие актеры завидовали Фаине. Постановка срочная, нужно "галопом" учить роли, а у нее всего одна реплика!

С репликой Фаина провозилась дня три. То произносила сокрушенным голосом, то равнодушно, то всплескивала руками, то не всплескивала… Наконец остановилась на равнодушно-деловитом ответе. Какое дело служанке до того, приехал кто к господам или нет? А вот кофе подавала, выражая неприязнь и лицом, и резким стуком блюдца о стол и чашки о блюдце, потому что подавала его неприятному человеку. Стоянов похвалил.

Сказал: "Видно, что вас так и подмывает вылить кофей Поллаку на голову". Фаине было приятно, что скупой на похвалу антрепренер оценил ее игру в такой маленькой роли. Маленькой по объему, а не по значению.

Пьеса, поставленная за неделю с небольшим, имела огромный успех. Несмотря на то, что дело было в Великий пост, публика валила валом. Предприимчивый Стоянов напечатал сорокакопеечные билеты на стоячие места, отчего театр стал напоминать цирк с его галеркой. Гласный городской думы Барышников, бывший также издателем, редактором и главным корреспондентом газеты "Белгородские силуэты", написал восторженную рецензию, в которой хвалил труппу не только за игру, но и за смелость. Фаина обычно отправляла матери номера газет, в которых хвалили спектакли с ее участием, но на этот раз воздержалась. Побоялась, что родители начнут за нее беспокоиться, ведь в рецензии было упомянуто о нарушении цензурного запрета.

Обрадовавшись успеху, Стоянов добавил к "Звездам" еще одну запрещенную пьесу — трагедию Давида Айзмана "Терновый куст" о евреях-революционерах. Пьеса из еврейской жизни была выбрана не наугад, а с расчетом потому, что из Белгорода путь труппы лежал в Екатеринослав, добрую половину населения которого составляли евреи. Расчет Стоянова полностью оправдался. В Екатеринославе каждый вечер был аншлаг. Поскольку Фаина оказалась единственной еврейкой в труппе, ей на репетициях приходилось не только играть свою героиню, но и консультировать других актеров относительно еврейского быта и еврейских правил. Таким образом, на репетициях "Тернового куста" Фаина получила свой первый режиссерский опыт. Можно предположить, что привычка спорить с режиссерами начала формироваться у нее с той поры. В "Терновом кусте"

Фаина играла Дору, восемнадцатилетнюю дочь лудильщика Самсона. Роль была большой и трагической, потому что в финале Дора погибала. Из-за поспешной постановки удовлетворения эта роль не принесла. "Над такой ролью надо работать и работать, — вспоминала позднее Раневская. — А мне пришлось играть уже через две недели после прочтения пьесы. Репетировали кое-как, на скорую руку. Моя героиня умирала от пули, а я вместе с ней умирала со стыда".

В конце июня Раневская ушла от Стоянова. Расставание вышло бурным. Стоянов, будучи человеком вспыльчивым и обидчивым (грубияны они все такие), воспринял ее уход из труппы как личное оскорбление. Фаина имела неосторожность сказать, что собирается ехать в Москву, и это обстоятельство

почему-то сильно задело антрепренера. Почему-то… Можно предположить, что в глубине души он сам мечтал о московской сцене (Стоянов, подобно большинству антрепренеров, прежде был актером), да вот не сложилось. В ответ на упреки, бывшие совершенно необоснованными, Фаина наговорила Стоянову дерзостей. Припомнила все — и площадную брань в храме Мельпомены, и скорые скверные постановки, и репетиции в дороге (случалось и такое)… Короче говоря, расстались они врагами и очень скоро Фаина об этом пожалела.

Время было беспокойное, новости, приходившие из обеих столиц, были одна удивительнее другой, поэтому Фаина, прежде чем брать билет, отправила Коонен телеграмму: "Собираюсь выезжать. В силе ли наш уговор?" Коонен посоветовала на время воздержаться от приезда. Телеграф не располагает к многословию, к тому же Алиса Георгиевна вообще имела привычку выражаться уклончиво, намеками. "В телеграмме было написано: "непонятно, что происходит", а ты понимай, как хочешь. Фаина расстроилась и корила себя за недальновидность — надо было отправить телеграмму до разговора со Стояновым. Он, конечно, хам и взгляды на искусство имеет своеобразные, но деньги платил исправно и даже несмотря на ссору заплатил все сполна.

Фаина уже приобрела опыт и прекрасно понимала, что от захудалых провинциальных антреприз многого ожидать не следует. А в хорошие сильные труппы начинающей актрисе попасть сложно. Фаина время от времени писала письма, интересовалась вакансиями. Половина писем оставалась без ответа, другие отвечали сухо: "не требуется", а легендарный одесский антрепренер Михаил Федорович Багров прислал Фаине длинное, обстоятельное письмо, в котором пространно объяснял, что всяк сверчок должен знать свой шесток. Фаина не обиделась, потому что письмо было написано деликатно и потому что его написал человек, у которого в труппе Радин с Юреневой играют!

А к Багрову хотелось, очень. Все его хвалили и как антрепренера, и как человека. Фаину особенно подкупало то, что он сторонник большого репертуара и никогда не экономит на постановках. И труппа сильная, в такой многому можно научиться. Но — не судьба. Всяк сверчок должен знать свой шесток.

Екатерина Гельцер в письмах спрашивала, не надумала ли Фаина возвращаться в Москву, но о вакансиях ничего не писала. То, что ей не предложили играть в малаховском Летнем театре следующим летом, Фаина расценила как недовольство ее игрой. На самом же деле про начинающую актрису попросту могли

забыть. Невелика птица, не Садовская и не Лешковская, чтобы про нее помнить. Или, если вспомнили, то узнав, что она уехала из Москвы, снова забыли. Но Фаина сильно переживала. Она сама постоянно была недовольна своей игрой, как бы ни сыграла, считала, что надо было сыграть лучше, и от других ожидала подобного отношения. Если хвалили, то считала, что хвалят из вежливости. Если ругали — расстраивалась (а кто бы не стал расстраиваться?), но принимала к сведению и делала выводы. Секрет актрисы Раневской крылся в критичном отношении к себе и постоянной работе над собой, вечном стремлении к совершенству.

"Худшее от хорошего лучше, чем лучшее от плохого", гласит еврейская мудрость. Фаина вспомнила ее, когда выбирала между двумя антрепризами. Одну держал Сергей Новожилов, бывший актер виленской труппы Константина Незлобина, той самой труппы, в которой когда-то служила великая актриса Вера Комиссаржевская. Уже одно это обстоятельство расположило Фаину к Новожилову. Кроме того, Новожилов обещал платить в полтора раза больше, чем другой антрепренер по фамилии Казанский, репутация которого была подмочена убыточным сезоном в Рязани. В убытках не всегда виноват антрепренер, но любой убыточный сезон, вне зависимости от его причин, подрывает доверие к антрепренеру.

Неудивительно, что Фаина предпочла Новожилова Казанскому и на первых порах считала, что не прогадала. Новожилов был душка и держался с актерами, даже с начинающими (а таких у него было половина труппы), на дружеской ноге. Рассказывал анекдоты, делился воспоминаниями о службе в Вильно у Незлобина, славившегося своей строгостью, несмотря на "незлую" фамилию, селил в приличные гостиницы и не по пять человек в номер, а максимум по двое. Только авансами не баловал, но тому было объяснение. Новожилов говорил, что взял взаймы крупную сумму на нужды антрепризы и должен отдать ее до Рождества. Антреприза дело недешевое — декорации, костюмы, разъезды, проживание… Актеры все понимали и входили в положение, не докучая Новожилову требованием авансов, экономили. Некоторые находили, что так даже лучше. Было бы у них сейчас на руках больше денег, они бы их истратили. Деньги же, что вода, утекают меж пальцев стремительно. А так в конце сезона Новожилов выплатит крупную сумму — хорошо! Фаина, когда ей требовались деньги, продавала что-нибудь из гардероба, утешая себя тем, что гардероб все равно нужно обновлять. Актрисе не подобает годами носить одно и то же, нужно следить за модой…

Кто тогда мог предположить, что всего через три года никому до моды не будет никакого дела? Все начнут одеваться по единой моде: "что имеем, то и носим", и, сочетая несочетаемое, люди станут похожи на пугала.

Новожилов увез труппу в Крым. Фаина снова побывала в Керчи и убедилась в том, что если браться за дело умеючи, антреприза в Керчи приносит неплохой доход. Новожилов умел договариваться и своевременно заключал договоры. Дисциплина в его труппе могла на первый взгляд показаться слабой, но на самом деле она была поставлена иначе. Новожилов не штрафовал актеров, не грозил им земными и небесными карами, а напирал на сознательность и идею актерского братства. В то время идеи всеобщего братства были необычайно популярны. Актеры боялись не штрафов, а боялись подвести своих товарищей и разочаровать симпатичного антрепренера.

Незадолго до Рождества симпатичный антрепренер Новожилов совершил абсолютно несимпатичный поступок. Он сбежал с деньгами. Два дня труппа не могла в это поверить. Высказывались самые фантастические предположения, вплоть до похищения Новожилова бандитами с целью получения выкупа. Актеры были настолько расположены к Новожилову, что некоторое время верили в подобную чушь и требовали от полиции найти и спасти его. Нет бы подумать — на что мифическим бандитам сдался Новожилов, если они заполучили все деньги труппы? Из чего им выплачивали бы выкуп за Новожилова?

Зима в Феодосии пасмурная, сырая, ненастоящая, без морозного задора и веселого снежного хруста. А если еще и ни денег, ни перспектив, то впору пойти на берег и утопиться.

Глава седьмая
ПАВЛА ЛЕОНТЬЕВНА ВУЛЬФ

"Кто понимает ложь единений,
Горечь слияний, тщетность оков,
Тот разгадает счастье сирени —
Темное счастье в пять лепестков!"

Тэффи, "Есть у сирени темное счастье…"

В 1911 году Фаина увидела на сцене таганрогского театра известную актрису Павлу Леонтьевну Вульф в роли Лизы Калитиной из "Дворянского гнезда". Образ Лизы привлекал многих хороших актеров своей красотой, художественной выразительностью и скрытой в нем внутренней силой. Но он очень сложен, несмотря на то, что Лиза молода. Трудно передать богатый внутренний мир Лизы, глубину ее натуры, трудно показать Лизу во всей красе, такой, какой ее описал Тургенев. Недаром же критик Дмитрий Писарев считал Лизу "одной из самых грациозных женских личностей, когда-либо созданных Тургеневым".

"Славная девушка, что-то из нее выйдет? Она и собой хороша. Бледное, свежее лицо, глаза и губы такие серьезные, и взгляд честный и невинный. Жаль, кажется, она восторженна немножко", — пишет Тургенев. Писателю в какой-то мере проще. Можно написать: "Слово не выразит того, что происходило в чистой душе девушки: оно было тайной для нее самой" и все становится ясно. А вот легко ли передать это актрисе, играющей Лизу? "И не взглянула на него; только ресницы обращенного к нему глаза чуть-чуть дрогнули, только еще ниже наклонила она свое исхудалое лицо — и пальцы сжатых рук, перевитые четками, еще крепче прижались друг к другу…" Едва дрогнувших ресниц зрители не увидят и того, что пальцы еще крепче прижались друг к другу, не заметят. Автор может донести до читателя все, что он пожелает, автор может подолгу вырисовывать образы… Актеру в каком-то смысле легче показать образ, потому что в его арсенале

больше средств, не только одни слова, но в то же время и сложнее. Мазки должны быть более яркими, иначе выразительности не достичь. И "рисовать" образ надо быстро, в темпе сценического действия… Композиторы, впрочем, убеждены, что им приходится труднее всего, ведь в их распоряжении только звуки музыки. Но дело не в этом. Дело в том, что такие сложные образы, как Лиза Калитина, по плечу только одаренным и опытным актрисам. И да не введет вас в заблуждение юный возраст Лизы.

Павла Вульф сыграла Лизу так, что Фаина ее запомнила. Бредившая театром Фаина посещала все спектакли, которые давались в Таганроге, а их было немало. И то, что она запомнила Павлу Леонтьевну, уже говорит о многом. Посредственная игра не запоминается.

Весну 1918 года Фаина встретила в Ростове. Для ее тогдашнего состояния как нельзя лучше подходило слово "мыкалась". Работы не было, с деньгами было туго, просить деньги у отца Фаина стеснялась, мать писала ей, что дела у отца шли не самым лучшим образом, а в конце прошлого года завертелась такая кутерьма, что было не до переписки. А даже если бы и захотелось написать письмо, то отправить его было невозможно, потому что почта не работала. Переписка стала возможной лишь с мая, когда Таганрог был занят германскими войсками.

На дворе был не "несчастливый" тринадцатый, а суровый восемнадцатый год, еще не показавший всей своей суровости, но уже внушавший тревогу. Казалось, что мир перевернулся с ног на голову. Белые воюют с красными, немцы наступают широким фронтом и занимают Киев, в Мурманске высаживаются англичане, турки оккупируют Баку, большевики переводят столицу России из Петрограда в Москву, а по Ростову ходит изможденная девушка, с немного нелепым выражением лица — не то улыбается, не то гримасу корчит, и интересуется вакансиями для актрис. В суровом восемнадцатом году Ростов продолжал оставаться театральной столицей юга России. Если где и можно было надеяться найти работу, то только здесь…

""Дворянское гнездо", спектакль в двух действиях" — было написано на афише. И ниже, более мелким шрифтом: "Лиза, дочь Марии Дмитриевны, — г-жа Вульф". "Неужели?!" — замерла Фаина, заново переживая впечатление, полученное семь лет назад. Надо же, какое совпадение!

Фаина тогда еще и не предполагала, что это совпадение окажется поистине судьбоносным и наложит отпечаток на всю ее жизнь. Обрадовавшись тому, что ей посчастливилось снова

увидеть на сцене такую замечательную актрису, как Павла Леонтьевна, Фаина направилась в кассу за билетом…

Наставница и близкий друг Фаины Раневской, человек, без которого не было бы той великой актрисы, которую все мы знаем и помним, безусловно заслуживает отдельной главы в этой книге. Тем более, что творческая судьба ее была интересной и непростой.

Павла Вульф с детства мечтала стать актрисой. С пяти лет она принимала участие в домашних спектаклях, к которым относилась очень серьезно, не как к забаве, а как к настоящему делу. Павла родилась в небогатой дворянской семье. У ее матери было небольшое имение, которое было продано еще до рождения Павлы. Семья — мать, отец, бабушка, Павла и ее старшая сестра Анна, жила на капитал, вырученный от продажи имения, потому что глава семейства болел и не мог служить и вообще заниматься каким-либо делом. Он умер, когда Павле было пятнадцать лет.

Мать и бабушка Павлы, точно так же, как и родители Фаины, не разделяли ее увлечения театром. Точно так же, как и Фаина, Павла сумела настоять на своем. Ей это удалось не сразу. Потребовалось вмешательство самой Веры Комиссаржевской.

Впервые Павла увидела Комиссаржевскую на сцене Александрийского театра весной 1896 года в почти забытой ныне комедии "Бой бабочек" немецкого драматурга Генриха Зудермана. Этот спектакль стал своеобразной "визитной карточкой" Комиссаржевской, а роль юной мечтательницы Рози — одной из лучших ролей, которую великая актриса играла на протяжении всей ее жизни. Комиссаржевская обладала невероятно сильным даром перевоплощения и до конца дней своих сохранила изящество фигуры, поэтому играть юных девушек ей не составляло труда.

Комиссаржевская только что переехала в Петербург из Вильно, где провела два года в антрепризе Константина Незлобина (да-да, того самого, у которого служил антрепренер Новожилов; о Незлобине еще будет речь впереди). В Петербурге ее еще не знали и не привыкли ею восхищаться, так что сильное впечатление, которое игра Комиссаржевской произвела на юную Павлу Вульф, следует отнести исключительно на счет таланта актрисы, а не ее славы, слава пришла позже. После того вечера детская любовь Павлы к театру превратилась в намерение стать актрисой. В очень стойкое, как оказалось, намерение. Она написала Комиссаржевской восторженное письмо и получила от нее ответ. Завязалась переписка. Комиссаржевская поддерживала желание Павлы стать актрисой, потому что из ее писем было видно, насколько страстно девушка любит театр. Но в то же

время Комиссаржевская писала Полиньке (так она называла Павлу) о том, что служений искусству есть дело серьезное, требующее полной самоотдачи.

Мать и бабушка Павлы находились под влиянием распространенного в то время предубеждения против актеров. Собственно, только после Октябрьской революции, перевернувшей все — и законы, и уклад, и представления, актерская профессия начала считаться достойной и даже почетной. До революции большинство людей, посещавших театры и восхищавшихся игрой актеров, одновременно считали актеров беспутными людьми, пьяницами и развратниками. Такой вот получался оксюморон. В глазах обывателей актрисы стояли чуть выше проституток, поэтому выбор Павлы в семье расценили как "падение" и начали горячо ее переубеждать. Мать Павлы даже написала письмо Комиссаржевской, в котором потребовала прекратить поддерживать пагубные фантазии ее дочери и убедить ее в том, что актрисой становиться не нужно. Вера Федоровна к тому времени уже успела расположиться к Павле настолько, что приняла горячее участие в ее судьбе. Она пригласила Павлу с матерью в гости и, вместо того, чтобы разубеждать девушку, попробовала разубедить мать. Рассказала ей, что среди актеров есть много семейных людей, приличных людей, что слухи об актерской распущенности сильно преувеличены, рассказала о себе, упомянула о своем знакомстве с Чеховым… Увы, Комиссаржевской не удалось переубедить мать Павлы. Девушку спасло вмешательство ее тетки, Александры Трифоновны, родной сестры матери. Тетка была женщиной умной и придерживалась передовых взглядов. Александра Трифоновна выбрала наилучший способ для решения семейного конфликта, который уже зашел очень далеко. Она объяснила, что запреты только сильнее разжигают желание, и предложила отпустить Павлу учиться в драматической школе. Школа это еще не театр, обучение длится долго, глядишь, Павла и передумает за это время. Многие же передумывали… Мать с бабушкой вынужденно согласились, но решили взять непокорную девушку не уговорами, а измором. Они положили Павле всего двадцать рублей месячного содержания и не разрешили жить у Александры Трифоновны, опасаясь того, что под ее влиянием Павла окончательно отобьется от рук. Павла поселилась у другой своей тетки. Шесть рублей она платила тетке за диван, на котором спала, десять отдавала за обеды и жила на оставшиеся четыре рубля. Приходилось экономить на всем, в том числе и на конке. Павла пыталась найти работу, но девушке, только что окончившей гимназию, было очень трудно найти что-то приличное.

Комиссаржевская посоветовала Павле поступать в драматическую школу Поллак, где в то время преподавал известный актер и хороший педагог Юрий Озаровский. Проучившись у Озаровского год, Павла Вульф поступила на драматические курсы при императорском балетном училище, где ее учителем стал актер Александрийского театра Владимир Николаевич Давыдов. Его учениками были и Комиссаржевская, и Озаровский и многие другие видные актеры того времени. Давыдов, бывший в то время режиссером Александрийского театра и сильно занятый в репертуаре, уделял своим ученикам недостаточно времени. На курсах он появлялся изредка, мог от усталости заснуть в кресле… Когда Давыдов был в ударе, его уроки были бесподобными, но, к сожалению, это случалось редко. Павла Вульф на всю жизнь запомнила совет Давыдова "не входить на сцену "пустой", а приносить то, чем ее героиня жила до выхода на сцену". Давыдов часто прерывал показы учеников вопросами: "Откуда пришел?" или "Что с собой принес?". Тем, кто отвечал: "был за кулисами", доставалось от мэтра.

Комиссаржевская опекала Павлу, приглашала ее в гости, давала советы, разговаривала об искусстве. Общение с великой актрисой послужило для юной девушки мощным толчком к развитию. Когда Павла закончила первый год обучения на курсах, Вера Федоровна пригласила ее принять участие в летних гастролях по провинции с актерами Александрийского театра. С актерами Александрийского театра! С самой Комиссаржевской! Радости Павлы не было предела. К тому же ей обещали не только "выходы", т. е. участие в массовке, но и роли в пьесах, в том числе и в "Бое бабочек". А в пьесе Модеста Чайковского "Борцы" Павла получила одну из главных ролей. Павла заняла сто рублей на платья, потому что с нарядами у нее дело обстояло плохо — одно платье на все случаи жизни, — и отправилась в поездку, полная радостных ожиданий, смешанных с тревогой. Тревогу вызвали репетиции перед поездкой. Павла ожидала, что это будут настоящие репетиции (а как же иначе — Александринский театр!), и была поражена тем, что актеры наспех проговаривали тексты своих ролей и уходили. У большинства из них роли были играны по многу раз, и репетиции воспринимались ими, как простая формальность, но начинающим актерам на таких "репетициях" невозможно было войти в образ, не говоря уже о том, чтобы его раскрыть. Павла была в отчаянии. Комиссаржевская заметила это и провела несколько занятий с Павлой у себя дома, отчего та немного успокоилась.

Организатором поездки был актер Казимир Викентьевич Бравич, друг Комиссаржевской, впоследствии ставший пайщиком

ее театра. У Павлы не сразу сложились с ним хорошие отношения. Бравичу приходилось поддерживать в труппе дисциплину, порой он делал замечания даже самой Вере Федоровне, что сильно возмущало Павлу. Но она изменила свое мнение о Бравиче после того, как в ответ на несправедливую критику его игры (речь шла о Паратове), вызванную желанием уколоть неприятного человека, Казимир Викентьевич доброжелательно объяснил, почему он играет именно так. А мог бы просто отчитать дерзкую девицу за наглость и напомнить о том, что яйца курицу не учат.

Труппа Александрийского театра побывала в Харькове, Одессе, Николаеве и Вильно. Павла осталась очень довольна поездкой и ею все были довольны, несмотря на то, что в Харькове она от волнения допустила ужасную, по ее мнению, ошибку — играя Поликсену в спектакле "Правда хорошо, а счастье лучше", в последнем действии Павла покинула сцену раньше положенного. Положение спасла актриса, игравшая Мавру Тарасовну. Она окриком вернула Поликсену на сцену. Павла думала, что после спектакля ее с позором выгонят из труппы, но ее даже не ругали — с кем не бывает.

На следующий год Комиссаржевская снова пригласила Павлу в летнюю антрепризу. Павла приняла предложение, но немного позже получила такое же предложение и от своего педагога Владимира Давыдова. Желая заставить Павлу изменить свое решение (иначе говоря — изменить данному слову), Давыдов затронул в ее душе нужную струну. Он сказал, что для Павлы, как для начинающей актрисы, очень вредно находиться "в плену" у Комиссаржевской. Есть риск стать "второй Комиссаржевской", бледной тенью великой актрисы, вместо того, чтобы быть первой и единственной Павлой Вульф. Вдобавок Давыдов пообещал подготовить Павлу к роли Софьи в "Горе от ума", очень серьезной роли, которая стала бы для молодой девушки чем-то вроде экзамена на право называться актрисой. Сам Давыдов играл Фамусова. Павла колебалась. "Вы обязаны избавиться от влияния Веры Федоровны! — настаивал Давыдов. — Напишите ей, что я, ваш учитель, запрещаю вам ехать с ней в эту поездку!"

Комиссаржевская в то время была в Италии, она ежегодно ездила проведывать жившего там отца. Павла написала Вере Федоровне письмо с отказом от гастролей и получила от нее неожиданно резкий ответ. Комиссаржевская обиделась. Она напомнила Павле, что у приличных людей принято держать данное слово, и подчеркнула, что пригласила Павлу в труппу ради ее же блага и что свое влияние пагубным не считает.

Письмо Комиссаржевской вызвало у Павлы потрясение. Она

тяжело переживала свой поступок, обернувшийся порчей (как бы еще и не разрывом!) отношений с ее благодетельницей и кумиром. Давыдов успокаивал Павлу, убеждал, что ничего страшного не произошло, обещал переговорить с Комиссаржевской. Гастролями с ним Павла осталась недовольна. Ролей у нее было меньше, чем в прошлой поездке, Давыдов с ней не занимался, другие актеры относились к ученицам Давыдова (их было несколько) безразлично. Софью она так и не сыграла и потом всю жизнь не любила эту роль, не стремилась играть ее и критически отзывалась об образе Софьи.

Павла считала, что она пострадала заслуженно, что это наказание, ниспосланное ей за измену Комиссаржевской. Она поклялась себе, что больше никогда не нарушит данного слова. Эта клятва впоследствии сыграет большую роль в актерской карьере Павлы Вульф, но об этом будет сказано чуть позже.

Комиссаржевская была доброй женщиной, она искренне любила Павлу и, конечно же, понимала, что та изменила свое решение под натиском Давыдова. Юной актрисе трудно устоять перед мэтром, тем более что, будучи ученицей Давыдова и играя с ним на одной сцене, Комиссаржевская прекрасно знала, насколько настойчивым и красноречивым может быть Владимир Николаевич. Вероятно, Вере Федоровне было неловко за то резкое письмо, которое она написала под влиянием обуявших ее чувств. Комиссаржевская помирилась с Павлой, восстановленные отношения стали такими же теплыми, что и прежде.

По окончании училища Давыдов посоветовал Павле ехать в Москву и поступать в Художественный театр. "Этот театр для вас, вы там пригодитесь", — сказал он и дал Павле рекомендательное письмо к Станиславскому и Немировичу-Данченко. Сама Павла в то время имела весьма смутное представление о Художественном театре, знала только, что есть такой в Москве и заправляет там всем Станиславский. Но с готовностью поехала, поскольку безгранично доверяла мнению Давыдова.

Станиславский с Немировичем-Данченко предложили Павле место во вспомогательном составе (то есть — играть на выходах) с двадцатипятирублевым окладом. Павла, окрыленная похвалами Давыдова, рассчитывала на большее. Стоило ли ради этого ехать в Москву, ведь играть на выходах она могла и в Александрийском театре? Кроме того, деньги, вырученные ее родителями от продажи имения, к тому времени почти истаяли, и рассчитывать на помощь из дома Павла не могла. Из двадцати пяти рублей, предложенных Станиславским, как минимум десять ушло бы на наем приличного жилья, такого, в котором одинокой девушке было бы неопасно и не зазорно жить. Десять, а то и двенадцать

рублей ушло бы на питание. Не сидеть же на пирожках с требухой и гороховом киселе! Что остается на прочие нужды? Три или пять рублей? В первые свои годы в Петербурге Павла жила в подобной нужде. Но тогда она была юной слушательницей курсов, могла обходиться одним платьем, к тому же она жила у родной тетки и, в случае чего, могла рассчитывать на небольшой кредит. Актрисе Художественного театра (пусть даже и актрисе на выходах) прожить на двадцать пять рублей в месяц без помощи со стороны было невозможно. В других театрах актрисам платили сорок, а то и сорок пять рублей, но Художественный театр в ту пору еще не так крепко стоял на ногах и, кроме того, Владимир Немирович-Данченко, в ведении которого находились финансы, не любил швыряться деньгами.

Объяснив свое решение только экономическими соображениями, Павла отказалась от предложения и вернулась в Петербург. Давыдов ей посочувствовал и более участия в ее судьбе не принимал. В отличие от Комиссаржевской, которая устроила Павлу к своему бывшему антрепренеру Незлобину. Настоящая фамилия Незлобина была Алябьев. Он был сыном богатого петербургского торговца мясом, но продолжать семейное дело не пожелал, потому что был сильно увлечен театром. К тому времени (на дворе стоял 1901 год) Незлобин перебрался в Нижний Новгород, где арендовал городской театр, новый, построенный всего пять лет назад, большой и удобный. Сезон у Незлобина продолжался круглый год, а не шесть месяцев, как в других антрепризах, что было очень привлекательно, поскольку исключало необходимость в летних разъездах с "чужими" труппами.

Незлобин считался одним из самых лучших антрепренеров российской провинции. В его труппе царил образцовый порядок. Незлобин не только требовал дисциплину, но и продумывал до мелочей весь рабочий процесс. Вот один пример. Обычно актеры на репетициях и спектаклях ожидали своего выхода за кулисами, поэтому за кулисами всегда было шумно, что мешало тем, кто находился на сцене. У Незлобина актеры ждали выхода в особом артистическом фойе. Помощник режиссера вызывал актеров за кулисы незадолго до их выхода, поэтому за кулисами было тихо.

Незлобин взял Павлу на первые роли драматических инженю с месячным окладом в сто двадцать пять рублей! Причем на время полуторамесячного отпуска, выпадавшего на время Великого поста, оклад сохранялся. В сравнении с тем, что предложили Павле в Москве, это было поистине царское предложение. У Незлобина Павле Вульф понравилось. В первый сезон она переиграла множество ролей, самой значительной из

которых была Ирина в "Трех сестрах". Заодно познакомилась с Максимом Горьким, который жил в Нижнем под надзором полиции и произвела на него впечатление своей игрой.

В свой первый отпуск Павла Вульф поехала в Петербург. Давыдов, увидев ее, сказал, что ее ищет Станиславский, бывший в Петербурге на гастролях с Художественным театром. Павла встретилась с ним и получила предложение вступить в труппу Художественного театра. Станиславский срочно искал замену заболевшей актрисе Марии Лилиной, игравшей Соню в "Дяде Ване", одной из основных постановок театра. Павла решила, что за нее замолвил словечко Давыдов, но много лет спустя узнала от жены Горького Екатерины Павловны, что великому писателю понравилось, как играет Вульф, и он тоже советовал Станиславскому обратить на нее внимание.

Павле очень хотелось принять предложение Станиславского. Она уже успела немного отыграть на провинциальной сцене (пусть даже и в таком большом городе, как Нижний, где во время ярмарки было оживленнее, чем в Петербурге) и прекрасно представляла, какие широкие перспективы откроются перед ней в Художественном театре у такого наставника, как Станиславский. Но она была связана словом, которое дала Незлобину. Надо было отыграть в Нижнем год, полный сезон. Заметим к слову, что отпуск, в котором она находилась, оплачивался при условии отработки полного сезона.

Павла снова оказалась на распутье. И снова с одной стороны стоял Давыдов, рекомендовавший ее Станиславскому, а с другой — Комиссаржевская, устроившая ее к Незлобину. Вспомнив свою клятву впредь всегда держать данное слово, Вульф отказалась от предложения Станиславского. И всю жизнь об этом жалела, потому что, приняв его, смогла бы избежать всех мук и тягот провинциальной сцены с ее вечными странствиями и ее неизбежными штампами. Если в столичных театрах труппы подбирались гармонично и представляли собой, если можно так выразиться, единый организм, то провинциальные антрепренеры набирали актеров по принципу "что под руку подвернется". Как писал в своей повести "Я был актером" Константин Федин: "Актеры были с бору да с сосенки… Тут были старики, инвалиды, чудаки, страдавшие манией величия". Федин писал о труппе времен Первой мировой войны и объяснял ситуацию тем, что многие были мобилизованы в действующую армию, но и в мирное время в провинции положение было примерно таким же. Труппы, набранные с бору по сосенке, не могли сыграться, у них не было общего метода работы, и в результате спектакли получались плохими. Александр Куприн в своей повести "Как я был актером"

очень ярко и реалистично описал одну из провинциальных трупп, в которой некоторое время служил сам. "Признаюсь, я и до моего невольного актерства никогда не был высокого мнения о провинциальной сцене, — писал Куприн. — Но благодаря Островскому в моем воображении все-таки засели грубые по внешности, но нежные и широкие в душе Несчастливцевы, шутоватые, но по-своему преданные искусству и чувству товарищества Аркашки… И вот я увидел, что сцену заняли просто-напросто бесстыдник и бесстыдница. Все они были бессердечны, предатели и завистники по отношению друг к другу, без малейшего уважения к красоте и силе творчества, — прямо какие-то хамские, дубленые души! И вдобавок люди поражающего невежества и глубокого равнодушия, притворщики, истерически холодные лжецы с бутафорскими слезами и театральными рыданиями, упорно отсталые рабы, готовые всегда радостно пресмыкаться перед начальством и перед меценатами… Недаром Чехов сказал как-то: "Более актера истеричен только околоточный. Посмотрите, как они оба в царский день стоят перед буфетной стойкой, говорят речи и плачут".

Павла Вульф уже успела ознакомиться с провинциальной сценой (и сравнить ее с Александринским театром). Но слово было дано, и Павла решила его держаться. Невозможно было представить, что она во второй раз может подвести свою благодетельницу. Незлобину и Комиссаржевской Павла о предложении Станиславского не рассказала. Наверное, напрасно. Вполне возможно, что Незлобин не пожелал бы ломать судьбу молодой актрисе и отпустил бы ее с легким сердцем, без упреков. В крайнем случае — попросил бы вернуть деньги, выплаченные в качестве содержания за отпуск, или стребовал бы какую-нибудь неустойку. Комиссаржевская тоже вряд ли бы стала становиться в позу. Скорее всего, она бы сама посоветовала Павле принять предложение Станиславского. Одно дело смена труппы на летних гастролях и другое — такой ответственный выбор, определяющий судьбу.

У Незлобина Вульф научилась многому и вспоминала о нем с благодарностью. Незлобин приучил ее к дисциплинированности, требовательности по отношению к себе. Будучи человеком строгим, Незлобин в режиссерской работе предпочитал мягкие методы. Он старался направить актеров по правильному пути, не насилуя их воли. Кроме того, он не любил, когда актеры замыкались в рамках одного амплуа, и старался разнообразить роли. Но любой антрепренер-режиссер в первую очередь антрепренер, поэтому ради прибыли Незлобин мог жертвовать, качеством постановок. Так, например, заметив, что миловидная

Вульф нравится зрителям, он старался выпускать ее на сцену как можно чаще, и не всегда в подходящих для нее ролях. Кроме того, Незлобин не был сторонником глубокой проработки образов, что не нравилось Павле.

Спустя два года (весной 1904-го) Павла Вульф простилась с Незлобиным, который в то время держал антрепризу в Риге, потому что перестала получать удовлетворение от работы. У Незлобина ей стало скучно, она понимала, что остановилась в своем развитии, и захотела уйти в такой театр, где ее научили бы работать над ролью по-настоящему, всерьез. Павла написала письмо Станиславскому с просьбой взять ее в труппу, но получила сухой ответ, причем не от Станиславского, а от секретаря дирекции Михаила Ликиардопуло: "труппа Художественного театра остается без изменения". Со времени предложения, сделанного Станиславским, прошло два года, вакансия давно была занята. Кроме того, отказ Павлы мог задеть Станиславского. От подобных предложений обычно не отказывались. Стало ясно, что двери Художественного театра закрылись для Павлы Вульф навсегда. Молодая актриса оказалась в сложном положении. Оставаться у Незлобина ей не хотелось, несмотря на то, что Незлобии уговаривал ее остаться, потому что там она не видела перспектив для творческого роста. В то же время она понимала, что антреприза Незлобина лучшая в провинции. Но если оставаться невозможно, то надо уходить. В никуда, на "авось", в надежде на то, что где-то есть театр, в котором получится продолжить свое развитие…

Для Павлы Вульф начались скитания по городам Российской империи. Екатеринодар, Саратов, Одесса… Провинциальная театральная жизнь была кочевой по определению. Если не переезжала антреприза, то антрепренер обновлял состав труппы, потому что одни и те же актеры "приедались" публике. Сезон 1905/06 года Вульф отыграла в Москве, но не в Художественном театре, а у Корша. В труппе Федора Корша служило много выдающихся актеров, таких, например, как Мария Блюменталь-Тамарина, но Павла Вульф чувствовала себя там, по ее собственному выражению, "холодно и неуютно". Режиссер Николай Синельников (это тот самый Синельников, который потом держал антрепризы в Киеве и Харькове) относился к актерам свысока, хоть и был знатоком своего дела. Корша же интересовала только прибыль[15]. В столичном театре с сильной труппой, которой руководил одаренный режиссер, царила настолько неприятная атмосфера, что Павла Вульф с облегчением покинула театр. Поводом для ухода стала беременность. В январе 1907 года (по новому стилю — в декабре 1906-го) у нее родилась

дочь Ирина. Отец Ирины, антрепренер Константин Каратеев, рано умер, и Павла Вульф воспитывала дочь одна. Точнее, не одна, а с помощью театральной костюмерши Натальи Ивановой, которая много лет вела хозяйство у Вульф и воспитывала сначала ее дочь, а потом ее внука.

После рождения дочери снова была Одесса, потом — Ростов-на-Дону. В ростовской антрепризе, которую держал один из известных антрепренеров того времени Николай Собольщиков-Самарин. Собольщиков-Самарин был хорошим актером, хорошим режиссером и хорошим коммерсантом. Последнее качество отравило Павле Вульф все пребывание в труппе, где правилом было давать две-три премьеры в неделю. Две-три премьеры! Только вдумайтесь в это. Иначе театру грозили убытки, потому что на спектакли ходила одна и та же публика и спектакли эти были далеко не такими, на которые ходят по многу раз, желая испытать наслаждение снова и снова. Да и о каком наслаждении могла идти речь, если спектакли ставились в два дня? О какой работе над ролью? Поэтому Павла Вульф сильно обрадовалась, получив письмо от Незлобина, который приглашал ее в Москву. Незлобин перенес туда свою антрепризу, арендовал Шелапутинский театр[16] на Театральной площади и пригласил на помощь к себе режиссера Константина Марджанова. Марджанов с Незлобиным превосходно дополняли друг друга. Марджанов был творец, а Незлобии — организатор.

У Незлобина были грандиозные планы в отношении Москвы. Это было видно хотя бы по тому, что он арендовал для своей антрепризы недешевое здание, находящееся на одной площади с Большим и Малым театрами. Незлобину обещали поддержку известные предприниматели Морозовы, с которыми он состоял в родстве. Незлобин был женат на Аполлинарии Ивановне Морозовой, дочери владельца Богородско-Глуховской мануфактуры Ивана Захаровича Морозова, умершего в 1888 году.

Имея довольно сильную (пускай и не "звездную") труппу, обещание финансовой поддержки и такого одаренного режиссера, как Марджанов, Незлобин рассчитывал затмить Художественный театр, но не смог этого сделать. Более того — проработав у Незлобина один сезон, Марджанов ушел от него к Станиславскому. В Художественном театре, впрочем, он надолго не задержался. В 1913 году Марджанов с дельцом Василием Суходольским открыл Свободный театр. Суходольский, ничего не смысливший в театральном деле, давал средства, Марджанов обеспечивал все остальное. Свободный театр просуществовал всего один сезон и обанкротился с треском[17]. Кстати, Алиса Коонен, перешедшая по приглашению Марджанова из

Художественного театра в Свободный, встретилась здесь со своим будущим мужем Александром Таировым. Можно сказать, что Свободный театр был создан не напрасно.

Сезон 1909/10 года был в новом театре Незлобина порой надежд. Сезон 1910/11 года стал порой уныния. Сборы падали. Незлобину, привыкшему к провинциальным стандартам, не удалось угодить взыскательной московской публике. Морозовы не спешили вкладывать средства в явно убыточное предприятие. Вдобавок труппу начали раздирать склоки и интриги. Вместо того чтобы заняться корешками, то есть устранять причины конфликтов, Незлобин прошелся по вершкам — принялся тасовать актеров, отбирая роли у неугодных и отдавая угодным, что еще больше подлило масла в огонь. Павлу Вульф освистали, когда она вышла в спектакле "Милое чудо", поставленном по пьесе Петра Ярцева, вместо актрисы Екатерины Рощиной-Инсаровой (родной сестры знаменитой актрисы Веры Пашенной). Освистали совершенно незаслуженно, потому что Вульф не "выцарапывала" эту роль у Незлобина. Напротив, это Незлобин настоял на том, чтобы она играла за Рощину-Инсарову.

В 1911 году Павла Вульф простилась с Незлобиным (теперь уже навсегда) и уехала в Ростов-на-Дону, как она выражалась "на провинциальную каторгу". Три сезона в Ростове, сезон в Киеве, сезон в Харькове… С началом войны дела шли все хуже и хуже. Цены росли, сборы падали, работа окончательно перестала приносить удовольствие, поскольку театры наводнили патриотические пьесы низкого пошиба. Павла Леонтьевна радовалась, когда получала роль в какой-нибудь хорошей пьесе. Радовалась так сильно, словно то была ее первая роль.

Павлу Вульф называли "Комиссаржевской провинции". Не "провинциальной Комиссаржевской", что несло некий пренебрежительно-уничижительный оттенок, а "Комиссаржевской провинции". Для того времени сравнение с Верой Комиссаржевской значило очень многое. После своей трагической гибели от оспы в Ташкенте Вера Федоровна из кумира превратилась в возвышенный идеал, воплотивший в себе все лучшее, что было на русской сцене. Просто так, ради красного словца или в комплиментарных целях, ее имя никогда не употреблялось.

Зимний сезон 1916/17 года Вульф отыграла в Иркутске, где по ее собственному признанию, жила "замкнуто и неинтересно". Еще в Иркутске она подписала договор с ростовской антрепризой Ольги Петровны Зарайской и вернулась на следующий сезон в Ростов. Получить место у Зарайской считалось большой удачей, потому что Ольга Петровна была гением рекламы и как никто

умела заманивать публику на свои спектакли. Афиши она заказывала дорогие, большие, броские, с фотографиями актеров, премьеров и прим, заставляла появляться на людях в каком-нибудь экстравагантном виде (разумеется, в рамках приличия), к оформлению спектаклей относилась с необычайной тщательностью и не жалела денег на то, чтобы поразить зрителя… Правда, Зарайская старалась избегать серьезного репертуара, но Павле Вульф, имеющей на руках маленькую дочь, приходилось думать не только о высоких материях, но и о хлебе насущном. Зарайская хотя бы предпочитала классические пьесы наскоро сляпанным однодневкам. Вульф сразу договорилась с Зарайской на два зимних сезона.

В марте 1918 года в квартирку, которую Павла Вульф нанимала в Ростове на Пушкинской улице недалеко от театра, пришла молодая актриса Фаина Раневская. Она начала с того, что немного поспорила с Натой (так дома называли Наталью Иванову). Вульф отдыхала, приходила в себя после приступа мигрени, и Ната не хотела впускать незваную гостью. Если бы Фаина знала истинную причину, то она, конечно же, повернулась бы и ушла, чтобы прийти в другой раз. Во-первых, из присущей ей деликатности, а во-вторых, потому что человек, который неважно себя чувствует, вряд ли будет объективным в оценке чужих способностей. Известно же, что болезни, особенно такие мучительные, как мигрень, делают людей раздражительными. Но Фаина решила, что ее попросту выпроваживают, примерно так, как выпроваживали незваных гостей у них дома в Таганроге. К отцу Фаины то и дело кто-то являлся — просили денег или работы, предлагали "миллионные гешефты" и так далее. Добрая половина просителей отсеивалась в конторе, но самые настойчивые поднимались наверх, где на их пути вставали горничные. Сказав, что хозяин нездоров и никого не принимает, они захлопывали перед пришедшим дверь.

Фаина проявила настойчивость, Ната не уступала. На шум в прихожую вышла Павла Леонтьевна. Она увидела перед собой возбужденную, раскрасневшуюся девицу, которая при ее появлении перестала спорить с Натой и замерла в непритворном восхищении. Будучи опытной актрисой, Вульф прекрасно умела отличать притворное восхищение от непритворного.

К неожиданным визитам экзальтированных поклонниц Павла Леонтьевна давно привыкла. У нее была выработана особая тактика для их приема. Выслушать восторги, сказать в ответ нечто приятное, "вспомнить", что она опаздывает на репетицию. Проще потратить десять-пятнадцать минут на беседу, нежели битый час на пререкания. Вульф пригласила посетительницу в

гостиную. Та начала с того, что выразила Павле Леонтьевне свое восхищение, но затем сказала, что она тоже актриса, и попросила "послушать" ее, иначе говоря — дать оценку ее таланту.

К начинающим актрисам, обращавшимся к ней за помощью, Павла Вульф всегда относилась доброжелательно, с полным вниманием. Она помнила, как в свое время отнеслась к ней Вера Комиссаржевская, и считала, что таким образом отдает долг своей благодетельнице и покровительнице. Но при этом Павла Леонтьевна никогда не льстила. Если видела, что у девушки нет таланта, или хотя бы каких-то зачатков, которые можно развить, то говорила об этом прямо. Лучше узнать горькую правду в самом начале пути, когда есть много возможностей сменить поприще, чем убедиться в этом спустя много лет, когда жизнь или значительная ее часть, будет истрачена понапрасну. Это был единственно верный и гуманный подход.

У рыжеволосой девицы талант определенно имелся. Вульф оценила это, когда Фаина принялась рассказывать о себе. Рассказывала она живо, ярко, в лицах, правда речь ее порой резала слух Павлы Леонтьевны, никогда не употреблявшей "низких" слов. В эту категорию у нее входили бранные, простонародные и жаргонные слова. Вульф дала Фаине пьесу Эдварда Шелдона "Роман" и попросила выбрать что-то для прочтения из роли певицы Маргариты Каваллини. На подготовку Фаина получила неделю…

С этой встречи для Фаины Раневской началась новая жизнь.

Глава восьмая
ОЧАРОВАТЕЛЬНАЯ ИТАЛЬЯНКА МАРГАРИТА КАВАЛЛИНИ

"И, низко рея на руле
Касаткой об одном крыле,
Ты так! — ты лучше всех ролей
Играла эту роль!"

Борис Пастернак, "Ты так играла эту роль!.."

После двух с лишним лет своего пребывания на сцене Фаина уже не считала себя начинающей актрисой. Но и настоящей, как бы сейчас сказали, "крепкой профессионалкой" она себя тоже не считала. И опыт не такой уж большой, и учиться ей было не у кого. Фаина мечтала играть в сильной труппе, такой, например, как труппа малаховского Летнего театра. Она отчаянно (да-да, отчаянно) нуждалась в наставниках, которые помогли бы раскрыться ее таланту. На встречу с Павлой Вульф Фаина возлагала огромные надежды. Во-первых, Павла Леонтьевна была ее кумиром, замечательной актрисой, могущей дать много ценных советов. Во-вторых, у мыкавшейся без работы Фаины появлялся шанс попасть в труппу Зарайской, попасть на хорошее "хлебное" место в хорошую труппу. Кроме Павлы Вульф там служили такие звезды провинциальной антрепризы, как Софья Милич, Людвиг Людвигов, Ирина Славатинская, Сергей Лидин, Надежда Райская-Доре. Ныне их имена забыты, но когда-то они были на слуху. Например, в 1904 году, когда Софья Милич сыграла Шарлотту Ивановну в "Вишневом саде", поставленном харьковской антрепризой Александры Дюковой (то была премьера чеховской пьесы, показанная одновременно с Московским Художественным театром), театральные критики писали, что Шарлотта Ивановна затмевает Раневскую, которую играла известная актриса Вера Ильнарская.

Выбор пьесы (и роли) для Фаины был далеко не случайным. Вульф сознательно остановила свой выбор на "Романе", который готовила к постановке труппа, собранная антрепренером Владимиром Ермоловым-Бороздиным для летних гастролей в Крыму. Павла Вульф входила в эту труппу, потому что летом

антреприза Зарайской не работала. В случае успешного прохождения испытания Фаина Раневская могла бы рассчитывать на место в труппе. В разговоре с Павлой Леонтьевной Фаина упомянула о том, что в настоящее время она не имеет работы. Вульф поняла намек, который был высказан довольно прозрачно. Ей понравилось поведение Фаины, понравилось, что та держалась с достоинством и ничего не клянчила, а просто просила оценить ее творческий потенциал.

"Роман"… С весьма популярной в начале двадцатого века пьесой Эдварда Шелдона "Роман" (о причинах такой популярности будет сказано чуть позже) в наше время ознакомиться затруднительно. Разве что прочесть ее на английском. Пьеса не издавалась на русском языке после 1917 года. Но желающие узнать о ней больше могут посмотреть одноименный голливудский фильм, снятый в 1930 году. Маргариту Каваллини в нем играет двадцатипятилетняя Грета Гарбо, тоже весьма талантливая актриса. В чем-то они с Фаиной Раневской даже схожи. Обе они шли к успеху, продираясь через тернии. Каждая через свои.

Маргарита Каваллини — двадцатишестилетняя итальянская певица, которую автор характеризует, как очаровательную жгучую брюнетку южного типа, одетую шикарно, но элегантно. Образ дополняет обилие драгоценностей и большое декольте. Может показаться, что героиня обычная кокетка, которую нетрудно представить на сцене, но на самом деле это не так. Образ Каваллини достаточно глубок. Можно сказать, что он невероятно глубок для романтической пьесы, которой, вне всякого сомнения, далеко до "Вишневого сада" или "Грозы".

Сюжет "Романа" довольно прост. Очаровательная итальянская певица приезжает на гастроли в Нью-Йорк, где в нее, что называется "с первого взгляда", влюбляется молодой мужчина из общества. Собравшись жениться, он узнает, что у его невесты было довольно бурное прошлое. Свадьба отменяется, опозоренная певица возвращается в Италию, понимая, что из-за громкого скандала ей придется проститься со сценой…

Можно предположить, что Павла Вульф попросила Фаину поработать именно с ролью Маргариты Каваллини не с определенным умыслом. Она явно хотела оценить Фаинино умение видеть суть образа. Недостаточно проницательная, малоопытная или бесталанная актриса пошла бы по легкому пути (отсутствие таланта побуждает всегда выбирать легкие пути) и сыграла бы влюбленную кокетку. Роль Маргариты Каваллини из тех ролей, которые имеют двойное дно. Как, например, роль Ларисы в "Бесприданнице" или Шарлоты Ивановны в "Вишневом

саде".

Фаину роль увлекла. Она сразу же ухватила суть и начала репетировать. Желая лучше показать итальянскую певицу в Нью-Йорке, в чуждой ей англоязычной среде, Фаина разыскала едва ли не единственного в Ростове итальянца, которым оказался некий булочник-кондитер, и взяла у него несколько уроков итальянского языка. Пускай Маргарита была неаполитанкой, а булочник оказался генуэзцем — это не столь важно. Главное, что он был итальянцем. Попутно Фаина переняла у него мимику и жесты, разучила несколько итальянских песенок, а также расспросила про итальянские обычаи. Далеко не каждая актриса стала бы интересоваться итальянскими обычаями, посчитав, что для образа будет достаточно словечек и жестов. Но Фаине нужно было узнать об итальянцах как можно больше. Как можно вжиться в образ итальянки, не имея представления об обычаях и традициях? С деньгами у Фаины в ту пору было плохо. Чтобы заплатить своему итальянскому учителю, ей пришлось экономить на обедах. От этого Фаина, и без того бывшая худенькой, похудела еще больше. Она радовалась этому обстоятельству, потому что считала, будто худоба придает ей изящества.

Фаине показалось, что из всех виденных ею актрис лучшей Маргаритой Каваллини была бы Мария Андреева. Когда-то Андреева блистала в Московском Художественном театре, но затем на семь лет оставила сцену. Причиной тому был роман с Максимом Горьким, с которым Андреева уехала за границу. Из-за своих контактов с большевиками по возвращении в Россию Андреева попала под гласный надзор полиции и не получила разрешения выступать в Москве. Она попробовала примкнуть к гастрольной труппе Художественного театра, но не смогла там закрепиться. Столь длительная оторванность от сцены не могла не сказаться на игре Андреевой. Она стала выступать в провинциальных антрепризах. Фаина познакомилась с ней в Харькове, где они некоторое время вместе выступали в антрепризе Синельникова. Поначалу Фаина смотрела на Андрееву с благоговением — бывшая звезда Художественного театра, любимая женщина Максима Горького! — но это благоговение быстро улетучилось. Жизнь, полная множества потрясений, сделала и без того не самый мягкий характер Марии Андреевой откровенно неприятным. Андреева держалась надменно, сухо. Она любила отпускать хлесткие, язвительные замечания, которые больно ранили таких впечатлительных особ, как Фаина. Да и талант Андреевой к 1916 году уже увял. Но Андреева несколько лет прожила в Италии, иногда в ее речи проскальзывали итальянские словечки, сама она была жгучей

брюнеткой южного типа, когда волновалась — жестикулировала… Словом, была похожа на итальянку. Поэтому в начале работы над ролью Маргариты Каваллини Фаина подражала Марии Андреевой. Кстати, Андреевой тоже довелось сыграть Маргариту и, несмотря на то, что она в то время была едва ли не вдвое старше своей героини, Андреева справилась с этой задачей хорошо.

Накануне революции пьеса "Роман" была очень популярной в России. Способствовал тому пикантный шлейф светской сплетни, тянувшийся за ней. Все знали, что у Маргариты Каваллини есть прототип — итальянская оперная певица Лина Кавальери, благодаря своей исключительной красоте более прославившаяся как фотомодель, а не как певица. Кавальери называли самой красивой женщиной в мире, открытки с ее изображениями печатались огромными тиражами. Лина Кавальери много выступала в России. Довольно длительное время она состояла в связи с князем Александром Владимировичем Барятинским, представителем одного из самых знатных родов империи, берущего начало от легендарного Рюрика, существование которого нынче оспаривается историками. Барятинский тратил на Лину огромные средства, хотел жениться на ней, но не получил на это дозволения императора Николая Второго. Роман с Барятинским поспособствовал росту популярности Лины Кавальери в России. На ее выступления ходили не ради того, чтобы насладиться пением (сопрано у Кавальери было небогатое), а для того, чтобы посмотреть на пассию князя Барятинского. Без высочайшего дозволения князь жениться не рискнул. Подобный шаг означал немедленную отставку и изгнание из света (вспомним, что статус у актеров и певцов тогда был невысоким). Служба и светское общество оказались князю дороже Лины. Вдобавок отец пригрозил в случае женитьбы лишить непокорного сына наследства. Родители Барятинского с трудом пережили женитьбу своего младшего сына Владимира на актрисе Лидии Яворской. Повторный скандал подобного рода окончательно бы уничтожил репутацию семьи. Расставшись с Линой, Александр Барятинский утешился женитьбой на другой красавице — светлейшей княжне Екатерине Александровне Юрьевской, которая была дочерью императора Александра Второго и княжны Долгоруковой.

В "Романе" Шелдона нашел отражение другой скандал, связанный с Линой Кавальери. В 1908 году она вышла замуж за американского миллионера Роберта Чанлера, принадлежавшего к известному своим богатством нью-йоркскому семейству Астор. Брак оказался недолгим — уже через неделю молодожены

расстались. Позже был оформлен развод. Причина не оглашалась, но все сплетники сходились на том, что к разрыву привело бурное прошлое Лины. По настоянию Чанлера нью-йоркская Метрополитен-опера разорвала контракт с Кавальери.

Но вернемся к нашей героине. Несмотря на то, что Фаина ужасно волновалась, но пробы прошли замечательно. Вульф сказала, что Фаина способная, и пригласила ее в труппу Ермолова-Бороздина. Владимир Ермолов-Бороздин очень уважал Павлу Вульф, приму своей труппы и дорожил ее мнением. Многие решения они принимали сообща.

Кроме того, Вульф пообещала Фаине, что станет с ней заниматься. Фаина была счастлива и думала только об одном — как бы не подвести свою обожаемую Павлу Леонтьевну. Заниматься пришлось многим. За время своей кочевой жизни Фаина набралась не только опыта, но и штампов. Так, например, она не умела смеяться естественно, делала это чересчур громко. Так было принято в большинстве трупп, через которые она прошла. Громкий смех считался выразительным, но на самом деле он был неестественным. Так же, как и громкое рыдание. Вдобавок у Фаины была не очень грамотная и бедноватая речь. Она долго училась ("впитывала", по ее собственному выражению) орфоэпии у Павлы Вульф, речь которой была классически безукоризненной[18]. Фаина сильно волновалась и очень смущалась, поэтому Павла Леонтьевна придумала оригинальный метод работы с ней. Дав Фаине задание и советы, она оставляла ее репетировать в одиночестве перед зеркалом, а после оценивала результат. Вульф писала в своих воспоминаниях, что, работая над ролью Каваллини с Раневской, она почувствовала, каким огромным дарованием наделена молодая актриса.

Фаина старалась изо всех сил. Павла Леонтьевна была довольна своей ученицей. Работа над ролью сблизила наставницу и ученицу настолько, что Вульф предложила Фаине поселиться у нее. Фаина с радостью приняла это предложение. Оторванная от семьи, она чувствовала себя очень одинокой. Да и дома, в Таганроге, если уж говорить начистоту, ее не особо баловали любовью и вниманием. А Павла Леонтьевна отнеслась к Фаине с огромным участием, с большой человеческой теплотой, стала для нее и наставницей, и другом… Нет, даже не другом, а самой близкой родственницей, ведь настоящее родство это то, которое определяется единством духа, а не кровью. Тридцать лет, с 1918 по 1948 год, Раневская и Вульф жили одной семьей и разъехались, можно сказать, вынужденно. Павла Леонтьевна получила квартиру на Хорошевском шоссе, в то время — на краю города, и Раневской, допоздна игравшей в театре, было сложно

(да и опасно, потому что с послевоенным бандитизмом еще не было покончено) добираться в ночное время так — далеко. Но из-за разъезда тесная связь между ними не разорвалась, хотя нередко подобное случается. Недаром в народе говорят: "С глаз долой — из сердца вон". Не всегда так бывает, не всегда.

Если человеку долго не везет, то потом повезет очень сильно. Фаина пришла к Вульф за советом, а получила наставницу, друга, семью и место в хорошей труппе. Владимир Ермолов-Бороздин сам был неплохим актером, одно время игравшим на сцене Малого театра, и труппу подбирал под стать себе и своей приме Павле Вульф. Летние гастроли в Крыму 1918 года можно было считать гастролями столичными, потому что там собралось много жителей обеих столиц, бежавших от большевиков. Публика была взыскательной, поэтому Ермолов-Бороздин подходил к гастролям очень серьезно. В его труппу входили такие актеры, как уже упоминавшаяся выше Софья Милич, Раиса Карелина-Раич, чей талант наиболее ярко проявился в комедийных ролях, Иван Скуратов, Сергей Днепров, исполнительница трагических ролей Нина (Антонина) Кварталова, славившаяся глубочайшей проработкой образов… Фаине было у кого учиться. Режиссером у Ермолова-Бороздина был Павел Анатольевич Рудин, человек, безумно влюбленный в театр. Рудин жил театром и жил в театре. Он буквально проводил в нем и дни, и ночи — репетировал, участвовал в разработке декораций, устраивал небольшие, но очень интересные лекции по театральному делу, занимался с актерами индивидуально, сам пробовал писать пьесы. Рудин был строг, он поддерживал дисциплину на должном уровне, но, в то же время, отличался чуткостью и деликатностью. Его любили, и его слово значило в труппе больше, чем слово Ермолова-Бороздина. Между режиссером и антрепренером периодически возникали конфликты, когда Ермолов-Бороздин, на правах антрепренера и актера с большим опытом, порывался давать Рудину советы по режиссуре. Но конфликты эти быстро затухали, потому что у обоих хватало ума и такта для того, чтобы сохранять в труппе спокойную, доброжелательную атмосферу, которая является залогом продуктивной работы и творческих достижений. Последнее слово в спорах неизменно оставалось за Рудиным. Он тщательно продумывал каждое свое указание, и у него всегда находились веские аргументы в подтверждение своей правоты. Список достоинств Рудина завершали эрудиция и приверженность классическому репертуару. Фаине Раневской повезло с таким режиссером, как Рудин. Не только потому, что это был настоящий профессионал, но и потому, что он проявил понимание к тому, что Фаина готовилась к своим ролям не только под его

руководством. Рудин и Вульф составляли гармоничный тандем. Они дополняли друг друга. Оценив не только талант, но и добросовестную старательность Фаины, Рудин проникся к ней уважением и ставил ее в пример. "Если бы все были бы такими, как Раневская, то нам не был бы нужен суфлер", — говорил он на репетициях. Павел Анатольевич нисколько не преувеличивал. Раневской на самом деле никогда не требовались подсказки суфлеров. Она знала свою роль назубок, она целиком вживалась в образ… О каком суфлере могла идти речь? К сожалению, далеко не все актеры отличались подобной добросовестностью. Некоторые даже бравировали тем, что не учат ролей и играют "от суфлера". Рудин от таких халтурщиков старался избавляться.

Фаина дебютировала в роли Маргариты Каваллини в Евпатории, с которой начались крымские гастроли труппы (тогда никто не догадывался о том, что трехмесячные гастроли растянутся на несколько лет). Фаина сильно волновалась. Будучи человеком ответственным, она не столько боялась опозориться сама, сколько подвести свою наставницу. Но все прошло хорошо. Публика приняла "Роман" восторженно, Фаине аплодировали, Павла Леонтьевна и Ермолов-Бороздин похвалили ее, в одной из газетных рецензий упомянули актрису Раневскую… Разумеется, какую-то часть восторгов публики можно было списать на легкость и модность пьесы. Легкие пьесы в то непростое время предпочитали серьезным. Но большая доля похвал, вне всякого сомнения, была заслуженной. Это был хоть и маленький, но триумф. Актриса Раневская поднялась на следующую ступеньку. Главное дело было даже не в триумфе, а в том, что Павла Леонтьевна научила ее по-новому работать над ролью, более вдумчиво, более серьезно. Фаина начала вести нечто вроде конспектов, в которые записывала все мысли о роли. Порой ради одной роли приходилось исписывать целую тетрадь. Но такая система (а это была именно система — организованная проработка роли) давала свои плоды. Роли у Фаины Раневской были проработаны безукоризненно. А проработка роли, образно говоря, является фундаментом для образа. Или — пьедесталом, это уж смотря какая роль.

Роль Маргариты была типичной ролью амплуа *grande coquette.* Павла Леонтьевна считала, что Фаина не сможет полностью раскрыть своего дарования в подобных ролях, что она достойна большего, несмотря на свою молодость и не очень большой опыт. Дав Фаине время на то, чтобы привыкнуть к Маргарите и освоиться в труппе, Вульф начала готовить ее к роли Шарлотты Ивановны в "Вишневом саде".

Глава девятая
В НАШЕМ "ВИШНЕВОМ САДЕ" СРАЗУ ДВЕ РАНЕВСКИХ

"Жизнь загримирована
фактическими бреднями,
А впрочем, она и без грима
вылитый фавн.
Видали Вы, как фонарь
на столбе повесился
медленно,
Обернутый
в электрический саван?.."

Вадим Шершеневич, "В переулках шумящих мы бредим и бродим…"

Бытует мнение, что молодой девушке несложно сыграть женщину в возрасте — грим поможет, грим и творит чудеса. Обратный случай сложнее, потому что с помощью накладок можно придать изящной фигуре возрастную полноту, но как сделать полную фигуру изящной? И морщины легче нарисовать на лице, чем скрыть. Все это так. Но богатый опыт вместе с профессионализмом позволяют актрисам в возрасте с успехом играть Джульетт и Офелий. А вот каково, не имея определенного жизненного опыта, играть человека, этим опытом обладающего? Те, кто считает, что образы создаются при помощи грима, хорошими актерами не становятся.

Шарлотта Ивановна — гувернантка Раневских. Гувернантка без детей, то есть, по сути дела, приживалка. Ее биография проста и умещается в несколько строчек: "У меня нет настоящего паспорта, я не знаю, сколько мне лет, и мне все кажется, что я молоденькая. Когда я была маленькой девочкой, то мой отец и мамаша ездили по ярмаркам и давали представления, очень хорошие. А я прыгала salto mortale и разные штучки. И когда папаша и мамаша умерли, меня взяла к себе одна немецкая госпожа и стала меня учить. Хорошо. Я выросла, потом пошла в гувернантки. А откуда я и кто я — не знаю… Кто мои родители, может, они не венчались… не знаю". Вот, пожалуй, и все. Короче говоря, это не Катерина, не Лариса и даже не Офелия. Некоторые

критики из числа тех, кто копает неглубоко, но резво, считали образ Шарлотты Ивановны лишним, ненужным и даже "вредным". "Своим неуместным комизмом Шарлотта Ивановна принижает трагедию Раневской до фарса", — писал один из таких критиков. Но мы-то знаем, что у Чехова ничего лишнего в пьесах и других произведениях быть не могло. На это намекал и сам автор, написав в письме к литератору Александру Лазареву-Грузинскому: "Нельзя ставить на сцене заряженное ружье, если никто не имеет в виду выстрелить из него". Другой литературовед, Зиновий Паперный, написал спустя почти восемьдесят лет после премьеры "Вишневого сада", когда пьеса прошла самое суровое и самое честное из испытаний — испытание временем: "Особое значение получили у Чехова второстепенные персонажи… Те, кто на первый взгляд где-то на периферии сюжета, обретают обобщенносимволическое значение. Тень "недотепства" падает на многих персонажей "Вишневого сада" и тем самым незаметно, почти неуловимо, связывает все происходящее"[19].

Фаина понимала, насколько трудную задачу поставила перед ней Павла Леонтьевна, и была ей признательна за это. Она так соскучилась по "настоящим", серьезным ролям (несмотря на то, что Шарлотта Ивановна имеет выраженные комические черты, это все же серьезная, настоящая роль). Причем роль в любимом произведении ее любимого писателя! В годы взросления Фаины в Таганроге существовал настоящий культ Чехова, там его не просто любили, а боготворили. Актриса Фаина Раневская страстно мечтала сыграть Любовь Андреевну Раневскую… К сожалению, заветная мечта великой актрисы так и не сбылась.

Летом 1918 года в Евпатории было относительно спокойно. Относительно, потому что в памяти евпаторийцев был свеж ужас зимнего террора, развязанного революционными матросами и примкнувшими к ним городскими маргиналами. С января по март Евпаторийский рейд был местом жестоких, в подавляющем большинстве, ничем не обоснованных казней. Расстреливали и в самом городе, но в меньших размерах, потому что в море вершить расправу было гораздо удобнее. Трупы не приходилось закапывать, их просто сбрасывали в воду с привязанным к ногам грузом. Сбрасывали и живых. Казнили не за дела, а за происхождение, за причастность к дворянству, купечеству, духовенству, интеллигенции… Лозунг из "Интернационала" "Кто был никем — тот станет всем!" получил зловещее продолжение: "кто был кем-то, станет ничем". Не успела схлынуть первая волна террора, как нахлынула вторая, "контрибуционная". Казна была пуста и для ее пополнения ревкомы налагали огромные

контрибуции как на отдельных лиц, так и на целые социальные группы и даже на населенные пункты. Для того чтобы обеспечить выплаты контрибуций, брались заложники, которые в случае неуплаты расстреливались. Когда стало ясно, что Крым придется отдать белым, поднялась третья волна террора — покидая полуостров, красные старались уничтожить как можно больше "буржуев".

Поэт Максимилиан Волошин, о котором мы еще поговорим, в своем стихотворении "Матрос" дал превосходное, очень яркое описание революционного героя того времени:

"Широколиц. Скуласт. Угрюм.
Голос осипший. Тяжкодум.
В кармане браунинг и напилок.
Взгляд мутный, злой, как у дворняг,
Фуражка с надписью "Варяг",
Надвинутая на затылок.
Татуированный дракон
Под синей форменной рубашкой.
Браслеты. В перстне кабошон,
И красный бант с алмазной пряжкой.
При Керенском, как прочий флот,
Он был правительству оплот,
И Баткин был его оратор,
Его герой Колчак. Когда ж
Весь черноморский экипаж
Сорвал приезжий агитатор,
Он стал большевиком. И сам
На мушку брал и ставил к стенке,
Топил, устраивал застенки,
Ходил к кавказским берегам
С "Пронзительным" и с "Фидониси",
Ругал царя, грозил Алисе;
Входя на миноносце в порт,
Кидал небрежно через борт:
"Ну как? Буржуи ваши живы?"
Устроить был всегда не прочь
Варфоломеевскую ночь…"

Варфоломеевские ночи шли одна за другой… Летом 1918 года в Евпатории старались не гулять вдоль берега, потому что море то и дело выносило на берег трупы. Летом 1918 года в Евпатории никто не мог быть уверенным в завтрашнем дне. Людям хотелось верить, что самое страшное осталось позади, но

верилось в это с трудом.

Спокойствие в Крыму держалось на немецких штыках. К маю 1918 года Крым был оккупирован немецкими войсками под командованием генерала Роберта фон Коша. Жителям Крыма и беженцам было удивительно и непривычно видеть в немцах, недавних своих врагах, спасителей и защитников. Бывшие враги вели себя крайне корректно, даже — дружелюбно. Немцы думали, что они пришли в Крым надолго и устраивались здесь основательно. Но прямой оккупации словно бы не было. При немцах в Крыму появилось "свое" правительство — Крымское краевое, премьер-министром которого стал царский генерал-лейтенант Матвей Александрович Сулькевич, татарин, родившийся в Виленской губернии. По вероисповеданию Сулькевич был мусульманином, по убеждениям — монархистом, а по сути — фигурой сугубо номинальной. После ухода немцев из Крыма в ноябре 1918 года Сулькевича сменил на посту премьер-министра караим Соломон Крым, избранный Крымским земством.

Фаина была далека от политики, все ее помыслы были заняты театром, но политика сама то и дело вторгалась в ее жизнь. Росли цены, исчезали с прилавков товары, настал день — и хлебные карточки, отмененные с приходом немцев, вернулись вновь. Настроения менялись, как погода в апреле — эйфория, вызванная наступлением белых, сменялась тревогой, когда в наступление переходили красные. В октябре 1919 года показалось было, что с большевиками со дня на день будет покончено, потому что Деникин занял Орел, а Юденич стоял на окраине Петрограда. Ожидали, что вот-вот перейдет в очередное свое наступление Колчак, но этого не случилось…

Фаина беспокоилась не столько за себя, сколько за своих родных, ведь ее отец был купцом первой гильдии, промышленником, богачом и синагогальным старостой. С какой стороны ни посмотри — настоящий классовый враг. О том, что красные делают с врагами, Фаина наслушалась в Евпатории. Некоторые актеры труппы Ермолова-Бороздина не раз бывали в Евпатории на гастролях и имели здесь знакомых, которые рассказывали о том, что творилось в Крыму зимой и в начале весны. Да и без рассказов можно было догадаться, стоило только пройтись по берегу… Можно предположить, что в глубине души Фаина была уверена в том, что ее семья эмигрирует. Такое решение казалось логичным, тем более что у Гирша Фельдмана имелся собственный пароход "Святой Николай", а от Таганрога до Констанцы морем было шестьсот миль и немногим больше до Стамбула. Пароход "Святой Николай" был в некотором смысле историческим пароходом. На нем Александр Куприн плыл вместе

со Львом Толстым из Ялты и удостоился чести быть представленным живому классику. Об этом можно прочитать в очерке Куприна "О том, как я видел Толстого на пароходе "Св. Николай"". Сам пароход Куприн описывает как тяжелый и неуклюжий.

Пока была возможность, Фаина переписывалась с матерью. В начале 1918 года Таганрог недолго пробыл у красных, но Гирш Фельдман и его семья — жена и сын (дочь Белла жила с мужем за границей) не пострадали. Потом были немцы, Деникин… Переписка с домом оборвалась в январе 1920 года, когда Таганрог окончательно заняли красные. Вскоре после этого Гирша Фельдмана и одного из его компаньонов Иосифа Рецкера, владельца пивоваренного завода "Рецкер и Баршай", задержали и потребовали за их освобождение сто тысяч рублей. Было ясно, что одной контрибуцией дело не закончится. Фельдманы уплыли в Стамбул на своем пароходе, благо его в суматохе тех дней еще не успели конфисковать. Фаина осталась в России. Она всегда говорила, что ни за что бы не эмигрировала, потому что за границей, вдали от русской сцены оказалась бы не у дел. Сцена была ей дороже всего. Впрочем, еще неизвестно, как бы все обернулось, окажись Фаина в момент бегства Фельдманов в Таганроге. Бежали ведь не навсегда, а на время. Мало кто из эмигрантов понимал, что большевики пришли надолго. Большинству казалось, что прежние времена вернутся. Одни надеялись на Англию с Францией, союзников России по Антанте, другие на Америку и Японию, третьи на народное восстание…

Но вернемся в лето 1918 года, когда Фаина, окрыленная своим успешным дебютом в труппе, приступила к работе над ролью Шарлотты Ивановны. Для роли Маргариты Каваллини Фаина учила итальянский язык, теперь ей предстояло научиться чревовещанию и фокусам. Фокусы с картами и пледом, которые показывает Шарлотта, не требуют от актрисы, играющей эту роль, особых умений. Чревовещает за Шарлотту обычно суфлер или кто-то за кулисами. Но Фаине непременно захотелось выучиться всему, что умеет ее героиня. Карточные фокусы она освоила довольно быстро, а вот чревовещанию пришлось учиться дольше. Правда, когда она попробовала чревовещать за Шарлотту Ивановну на репетиции, то выяснилось, что "внутренний" голос слышен не дальше второго ряда. В итоге "чревовещать" пришлось суфлеру. Возможно, что в евпаторийском театре была плохая акустика, ведь в цирках чревовещателей слышали даже на галерке.

Работа над ролью строилась так. Помимо репетиций, два раза в неделю Фаина занималась с Павлой Леонтьевной — делилась с

ней мыслями, показывала те или иные фрагменты в новой трактовке, рассказывала, чем еще она дополнила образ Шарлотты Ивановны. Иных актеров приходится тормошить для того, чтобы они дополняли образы своих героев яркими штрихами. Фаину, напротив, приходилось осаживать, чтобы она не перебарщивала.

Однажды, когда они с Павлой Леонтьевной в очередной раз обсуждали Шарлотту, Фаина вдруг разрыдалась и сказала, что она прекрасно понимает свою героиню, потому что сама в родительском доме чувствовала себя такой же неприкаянной, как Шарлотта в доме Раневской. Павла Леонтьевна ответила ей, что без страдания невозможно стать актрисой, ведь оно побуждает к духовному росту и делает чувствительнее. Павла Леонтьевна вспомнила, что сама она тоже страдала в детстве, потому что ей казалось, что старшую сестру мать любит сильнее, чем ее.

Фаина рассчитывала сыграть Шарлотту Ивановну в Евпатории. Ей было интересно сравнить, как одни и те же зрители воспримут ее в столь разных ролях, как Маргарита Каваллини и Шарлотта Ивановна. Заметят ли? Оценят ли? Что напишут критики, если вообще что-нибудь напишут? Временами Фаине начинало казаться, что Маргарита — предел ее возможностей. Тогда она замыкалась в себе и начинала хандрить — забивалась в какой-нибудь угол и тихо страдала. Павла Леонтьевна, заметив это, уводила Фаину на прогулки. На людях Фаина быстро оттаивала, потому что не могла равнодушно смотреть на окружающих. "Посмотрите, какой интересный типаж!" — говорила она, указывая взглядом на человека, чем-то привлекшего ее внимание, и начинала оживленно обсуждать его, разумеется, шепотом. Скоро от хандры не оставалось и следа. Павла Леонтьевна объясняла, что сомнение — непременный спутник таланта, что только бездари никогда не сомневаются, и спрашивала, что послужило причиной хандры на этот раз.

Причины каждый раз были разными. То Фаина вдруг начинала волноваться из-за того, что у Шарлотты Ивановны в пьесе есть собачка, а у нее никогда не было ни собаки, ни кошки. Только канарейка, да и то недолго — день или два. Когда канарейка умерла, Фаина так по ней убивалась, что поклялась впредь не заводить никакой живности[20]. Павла Леонтьевна успокаивала ее и говорила, что все равно в спектакле участвует плюшевая собачка, а уж с ней-то Фаина обращаться сумеет, и вообще собачка — это штрих, подчеркивающий одиночество Шарлотты. Но Фаине непременно хотелось живую, настоящую собаку. Актриса Софья Милич рассказывала забавную историю по поводу собачки Шарлотты Ивановны. Она играла Шарлотту Ивановну в Харькове (об этом уже упоминалось выше). Спектакль

был премьерным, новую пьесу Чехова давно ждали, ажиотаж был невероятный, и режиссер Николай Песоцкий, ставивший пьесы в антрепризе Дюковой, ужасно боялся, что не сможет угодить публике. "Он вообще был страшный трус, — морщилась Милич, — те, у кого нет таланта, всего боятся, потому что не знают, что им надо делать. Но поскольку Песоцкий был трус, он никогда не перечил Дюковой, а для Дюковой это было главным достоинством. Она не выносила, когда ей прекословят. Наш Павел Анатольевич не проработал бы у нее и дня. Видя, как сильно волнуется Песоцкий, Дюкова попросила актера Александрова помочь ему. В отличие от унылого Песоцкого, Александров был человеком с воображением. Он много чего придумывал, в частности он решил, что Шарлотта Ивановна должна выйти на сцену с настоящей собачкой. Непременно с настоящей. Это добавит спектаклю достоверности и будет оригинально. Песоцкий засомневался, Дюкова тоже, но Александров отмел их сомнения одной фразой. "Антон Павлович одобрил бы!" — сказал он, и оба согласились. Сначала Александров обратился к циркачам, понадеявшись взять какую-нибудь собачку в аренду, но те ему отказали. Тогда он раздобыл где-то, не иначе как купил у живодера, старую суку, помесь мопса с пуделем и с кем-то еще. Главным ее достоинством была происходившая от возраста флегматичность. Мы назвали собаку Жюли. Я пару раз выходила с ней на сцену, она вела себя безукоризненно. Генеральная репетиция тоже прошла хорошо, но во время премьеры, когда мы с Ильнарской, игравшей Раневскую, появились на сцене, в зале раздались аплодисменты. Аплодировали поклонники Ильнарской, которая пользовалась в Харькове неимоверной популярностью. Увидев полный зал и услышав аплодисменты, моя спокойная Жюли взвизгнула, напустила лужу мне на ботинки и удрала прочь. Слава Богу, что в зале этого почти никто не заметил, потому что все смотрели на улыбающуюся Ильнарскую. Она была такая кокетка, что при аплодисментах прерывала действие и начинала рассылать воздушные поцелуи… Позже мне разъяснили, что я сделала ошибку. Мне надо было перед спектаклем накормить мою Жюли досыта, тогда бы она не была такой нервной…".

Фаина ухватилась за поданную ей мысль, нашла себе подходящую собаку и с разрешения Рудина провела с ней несколько репетиций. Собака вела себя безукоризненно, но Фаине пришлось с ней расстаться, потому что переезд в Симферополь состоялся раньше, чем было запланировано.

Гастроли в Евпатории начались хорошо, но по прошествии двух или трех недель сборы начали падать. Ермолов-Бороздин

надеялся на то, что в тяжелые времена люди будут искать в театре отдушину, возможность отвлечься от повседневных забот, и убеждал всех, что сборы будут не хуже, чем в пятнадцатом году. "Тогда тоже была война, — веско говорил он, — но на сборах это не отражалось. Просто надо правильно выбирать пьесы…" К восемнадцатому году патриотические пьесы уже успели всем наскучить, поэтому Ермолов-Бороздин от них совсем отказался. Он ставил только модные, прибыльные пьесы.

К падающим сборам добавилась еще одна проблема. Городские власти обложили всех предпринимателей негласным налогом, имевшим вид пожертвований на восстановление городского хозяйства, которое при красных за несколько месяцев пришло в упадок. Театр, как коммерческое предприятие, тоже был должен жертвовать в казну. Кроме того, несколько первых аншлагов побудили отцов города поднять арендную плату за театр. Деньги, которые в 1917 году начало печатать Временное правительство, не были обеспечены золотом, подобно царскому рублю. Высокие темпы инфляции привели к тому, что в договорах аренды появился пункт, позволявший арендодателям повышать арендную плату в одностороннем порядке в срок действия договора. Попытка Ермолова-Бороздина договориться с городскими властями оказалась неудачной. Оставаться в Евпатории стало невыгодно.

Премьера "Вишневого сада" состоялась в Симферополе в июле 1918 года, вскоре после переезда. Широкий репертуар означает большие сборы, поэтому Ермолов-Бороздин попросил Рудина войти в положение и ускорить премьеру. Рудин согласился. Он не был халтурщиком, ставившим по два спектакля в неделю, но здесь речь шла о небольшом сокращении срока, который не должен был отразиться на качестве постановки. Кроме того, нужно было покрывать убытки. Из-за преждевременного отъезда труппа потеряла залог, который был внесен в городскую управу Евпатории. Он пошел на покрытие неустойки.

Премьера состоялась. Зрители приняли спектакль хорошо. У Рудина вообще не было провальных постановок. Что-то нравилось зрителям больше, что-то меньше, но ни с одного спектакля зрители не уходили после первого действия и уж тем более — посреди него. Павла Вульф однажды пережила подобное потрясение во время бенефиса одной из актрис в Одессе. Согласно традициям, пьесы для бенефисов выбирали сами бенефицианты. С одной стороны, это было логичным — раз уж у человека сценический праздник, личное чествование, так пускай уж он выберет пьесу себе по душе. С другой стороны, зачастую пьесы выбирались не из текущего репертуара и ставились наспех.

Это приводило к проблемам. Павла Леонтьевна говорила, что в сравнении с уходом зрителей посреди действия меркнут все актерские несчастья. Даже когда ее освистали на "Милом чуде" поклонники Рощиной-Инсаровой, она не испытывала такого стыда. "Тогда я просто угодила между жерновами, — говорила Павла Леонтьевна, имея в виду освистывание. — Те, кто свистел, вели себя недостойно. Я не чувствовала за собой никакой вины и потому была уязвлена, но не оскорблена. А вид уходящей публики подействовал на меня, как пощечина. И здесь была вина всех, в том числе и моя. Я могла отказаться играть, я должна была это сделать, потому что видела, каким "несыгранным" получился спектакль. Но я этого не сделала и была наказана".

Когда актеры выходили кланяться перед занавесом после премьеры, Вульф взяла Фаину за руку и улыбнулась ей. То был не просто дружеский жест, то был знак, показывающий, что Фаина справилась со своей ролью. Павла Леонтьевна могла подбадривать Фаину во время репетиций, могла наговорить ей множество комплиментов (не всегда заслуженных) перед спектаклем, чтобы поднять настроение и придать уверенности, но после спектакля она превращалась в строгого и беспристрастного судью. Но если она улыбалась, улыбалась не только губами, но и глазами, это означало, что Фаина молодец, сделала все, как надо. Пусть во время показа карточных фокусов одна карта упала на пол, пусть "чревовещал" суфлер, а собачка была игрушечной, роль все равно удалась.

Павла Леонтьевна была довольна тем, как Фаина сыграла Шарлотту Ивановну. Она считала, что именно Шарлотта выявила в Раневской способности характерной актрисы, то есть актрисы, играющей яркие, своеобразные, "выпуклые", как иногда говорят, роли. Быть характерной актрисой непросто. Характерные актеры "обречены" играть роли второго плана, и многих это обстоятельство отпугивает от "характерного" поприща. Кроме того, быть характерным актером трудно. Актерство вообще нелегкая стезя, если, конечно, не опускать его до банального лицедейства, но роль главного героя в силу своей масштабности и своей глубины обычно дает актеру определенный простор для творчества и самовыражения. Рамки главных ролей довольно широки, трактовки вариабельны. С характерными ролями дело обстоит иначе. Они меньше по объему (с глубиной вопрос спорный, здесь многое зависит от актерского восприятия), автор уже подчеркнул самые выдающиеся черты, оставив актерам меньше простора… Рамки уже, времени меньше (характерные герои, в отличие от главных, почти не произносят длинных монологов), а сыграть надо так, чтобы запомнили, чтобы было

непохоже на других… Ювелирная работа. Недаром же хороших характерных актеров так любят зрители. Любят и помнят.

Павла Вульф в своих воспоминаниях подчеркнула, что Фаина Раневская сыграла Шарлотту Ивановну настолько хорошо, что это и вызвало не только у зрителей, но и у других актеров труппы. Раневская сумела подчеркнуть трагическое одиночество Шарлотты, сохранив комические черты, причем сделала это очень естественно и гармонично. При появлении Шарлотты зрители начинали смеяться, но этот смех имел обыкновение резко обрываться… "Разнообразие красок", "огромное чувство правды", "чувства стиля, эпохи, автора", "огромное актерское обаяние", "заразительность", так перечисляет Павла Леонтьевна "инструменты", использованные ее ученицей в работе над ролью. И добавляет, что она по праву гордится Раневской. По праву.

"В *нашем* "Вишневом саде" сразу две Раневских", — пошутил однажды режиссер Рудин. С одной стороны, вроде бы простая шутка, обыгрывающая одинаковые фамилии, но если вдуматься, то можно увидеть знак равенства, который поставил режиссер между двумя ролями — Шарлотты Ивановны и Раневской, давая понять, что Фаина сыграла Шарлотту на том же уровне, что и Павла Вульф — Раневскую.

Глава десятая
САМАЯ "ЖЕРТВЕННАЯ" РОЛЬ

"Один идет прямым путем,
Другой идет по кругу
И ждет возврата в отчий дом,
Ждет прежнюю подругу.
А я иду (за мной беда)
Не прямо и не косо.
А в никуда и в никогда,
Как поезда с откоса…"

Анна Ахматова, "Один идет прямым путем…"

В мае 1918 года Всероссийский Центральный Исполнительный Комитет, высший законодательный, распорядительный и контролирующий орган большевиков, принял постановление о переходе к всеобщей мобилизации рабочих и беднейших крестьян в Красную Армию. Крымские газеты писали, что красные рассчитывают к осени поставить под ружье не меньше миллиона солдат. Это вызывало тревогу. Красные уже доказали, что представляют собой грозную силу. В Крыму казалось безопаснее, нежели в Ростове, Екатеринославе или Харькове. Крым был далек от фронтов, к тому же здесь практически не было крупных промышленных предприятий (только мелкие заводики), а следовательно, не было столько рабочих — опоры большевиков. Уверенности придавали немецкие солдаты и немецкий военный флот. Один вид линейного крейсера "Гебен" на Севастопольском рейде (ну кто бы годом раньше мог такое представить!) внушал обывателям спокойствие.

Уезжать из Крыма не хотелось. Вдобавок труппу Ермолова-Бороздина в Симферополе приняли очень хорошо. Можно было рассчитывать на доходный зимний сезон. Да труппа подобралась хорошая, дружная. В семье, как говорится, не без урода, были свои "уроды" и у Ермолова-Бороздина, но в целом атмосфера в труппе была приятной и актерам не хотелось расставаться. Все эти причины привели к тому, что Ермолов-Бороздин взял в аренду севастопольский театр на зимний сезон. Кто обжегся на молоке, тот дует на воду, поэтому к составлению договора

Ермолов-Бороздин подошел более чем ответственно. По его настоянию все "подводные камни", такие, например, как право повышения арендной платы во время действия договора, были убраны. Не последнюю роль в доброжелательном отношении городских властей к театру сыграло то обстоятельство, что известный банкир и промышленник граф Владимир Татищев, занимавший в Крымском краевом правительстве несколько ответственных постов: министра финансов, промышленности, торговли и труда, а также временно управлявший министерством юстиции, был завзятым театралом. Ходили слухи, что у него был роман с одной из актрис труппы, Ольгой Лавровской (она была однофамилицей упомянутой выше антрепренера Лавровской и никакого отношения к ней не имела).

Летом и осенью 1918 года культурная жизнь в Симферополе и по всему Крыму била ключом. Здесь собралось множество театральных трупп.

Здесь гастролировали столичные знаменитости — Шаляпин, Собинов и другие. Словно грибы после дождя появлялись драматические школы. Одной из самых популярных была студия, открытая в Севастополе актером Малого театра Михаилом Муратовым. Далеко не всем актерам находилось дело, конкуренция была невероятной. То, что в такой обстановке выступления труппы Ермолова-Бороздина пользовались спросом у публики, говорит о многом.

В Ялте работало съемочное ателье Александра Ханжонкова. Ханжонков выбрал Ялту из-за разнообразия местной натуры и мягкого климата, позволявшего вести съемки круглый год. После Октябрьской революции Ханжонков перенес все свое кинопроизводство в Ялту, потому что его московская студия была национализирована. В театральной среде мнения по поводу кинематографа разделились. Одни считали кинематограф "низким" искусством (некоторые даже утверждали, что искусством кино называть нельзя), а другие мечтали сниматься в картинах. Кинематограф запечатлевал образы для вечности и давал мгновенную популярность. Вера Комиссаржевская шла к всероссийской известности около десяти лет. Вера Холодная снялась у Ханжонкова в "Песне торжествующей любви" и спустя всего месяц после выхода картины в прокат прославилась на всю страну. Если бы судьба распорядилась немного иначе, то Фаина Раневская могла бы начать свою карьеру в кино лет на пятнадцать раньше. Со своим выразительным лицом и богатой мимикой она замечательно вписывалась в стандарты немого кинематографа. У нее и первая роль в кино — госпожа Луазо в "Пышке" Михаила Ромма — была немой.

В ноябре 1918 года германская армия покинула Крым. Одно краевое правительство сменилось другим, которое обратилось к Деникину с просьбой о защите. Впрочем, белые заняли бы Крым и без просьб. 26 ноября на рейде Севастополя появилась эскадра Антанты, состоявшая из двадцати двух кораблей, английских, французских, греческих и итальянских. На борту кораблей находилось несколько иностранных полков. В Омске верховным правителем России выбрали адмирала Колчака… Ходили слухи, что к Пасхе Деникин обещал освободить от большевиков Москву и Петроград… Фаина очень волновалась за Алису Коонен, которая, если верить дошедшим до нее слухам, осталась в Москве при большевиках. "Как только появится возможность, надо будет ехать в Москву, — говорила Фаина Павле Леонтьевне. — Все перемешалось, многие актеры уехали в Европу, в театрах будет много вакансий". Павла Леонтьевна с ней соглашалась. Ей тоже хотелось в Москву. Было время, когда обеим казалось, что зимний сезон 1919 года они будут играть в Москве. Одиннадцатилетняя дочь Павлы Леонтьевны Ирочка тоже стремилась в Москву. Она хотела там учиться.

29 марта 1918 года красная стрелковая дивизия под командованием Павла Дыбенко вышла к Перекопу, который был взят 4 апреля. 11 апреля красные взяли Симферополь и Евпаторию. 13 апреля — Ялту и Бахчисарай. 29 апреля — Севастополь. 1 мая эскадра союзников покинула Севастопольскую бухту. Добровольческая армия чудом смогла закрепиться на Керченском полуострове.

Возникла Крымская Советская Социалистическая Республика, вошедшая на правах автономной республикой в состав РСФСР. Председателем Совнаркома Крымской Республики, а также наркомом здравоохранения и социального обеспечения стал младший брат Ленина Дмитрий Ильич Ульянов.

Актерам, выступавшим перед "буржуазной публикой", с приходом красных грозили серьезные неприятности. Весьма серьезные, вплоть до расстрела за "активную помощь Добровольческой армии". Смертная казнь в Гражданскую войну стала самой частой мерой наказания, что у белых, что у красных. Отпускать врагов было нельзя. Все помнили, как генерал Петр Краснов, отпущенный большевиками под честное слово не вести борьбу с ними, возглавил казачью армию (имелись и другие примеры). Содержать под стражей хлопотно, к тому же арестантов надо кормить, а с продовольствием у обеих сторон дело обстояло плохо.

В своем памфлете "Рай на земле", написанном в 1922 году в эмиграции, известный писатель и драматург Аркадий Аверченко

так характеризовал судебную систему большевиков:

"Судоходство. Раньше русское судоходство было совсем иное. В залу суда входил пристав и возглашал: суд идет, прошу встать. И все встают.

Теперь же процедура проще… Говорят: суд идет, прошу лечь. И все ложатся у стенки — и подсудимый и свидетели за компанию.

Другого судоходства нет".

"Активной помощью Добровольческой армии" могли посчитать выступление в госпитале перед ранеными или же благотворительный спектакль в пользу офицерских вдов. Было бы желание, а повод всегда можно найти. Актерам приходилось доказывать свою лояльность, придумывать себе "пролетарское" происхождение. Фаина была дочерью богатого купца, Павла Вульф — потомственной дворянкой, дочерью помещика, их подруга Софья Милич состояла в дальнем родстве с князьями Оболенскими… Просто чудо, что никто из них не пострадал. Сыграло роль и то, что жили все они весьма скромно, никаких богатств не имели и никого не эксплуатировали. С приходом красных главным человеком в семье Павлы Леонтьевны стала Тата, имевшая самое настоящее пролетарское происхождение и простой, не барский вид. Все взаимоотношения с новыми властями были возложены на нее. Актрисы старались одеваться попроще. Многие вещи были сменены на продукты. Реквизит труппы Ермолова-Бороздина подвергся проверке. Товарищи из ревкома конфисковали было бутафорные драгоценности, хранившиеся в отдельном сундуке, но спустя два дня вернули их, убедившись, что все бриллианты с изумрудами — стеклянные, а золото — "самоварное".

Снабжение осуществлялось по карточкам. Пайки различались по занятости. Трудящийся пролетариат получал один паек, служащим давали паек поменьше, а иждивенцам полагалось совсем мало. Актерам приходилось много выступать, чтобы не умереть с голоду. Работы хватало всем, потому что любое собрание, любой митинг сопровождались каким-нибудь художественным номером — декламацией революционных стихов, агитационными сценками и т. п. После выступлений артистов часто поили чаем или даже кормили. Чай был скверным (Фаина Раневская впоследствии говорила, что приходилось пить "морковные опилки"), но к чаю обычно полагался кусок хлеба, а если очень повезет, то можно было выпить чаю с настоящим сахаром.

Первая Крымская республика просуществовала недолго. В июне 1919 года Деникин освободил Крым от красных. Казалось,

что навсегда, уж очень большими темпами продвигалась вперед Добровольческая армия, пользуясь тем, что значительные силы красных были брошены в наступление на Колчака.

Старая жизнь вернулась. Она была такой же, что и прежде, только вот публика стала другой. Все поблекло, лишилось былого лоска, но жизнь продолжалась…

Громким событием стало открытие в сентябре 1919 года в Севастополе литературно-художественного театра-кабаре "Дом Артиста". Идея его создания принадлежала Аркадию Аверченко. Помог реализовать идею севастопольский градоначальник генерал-майор Владимир Субботин. "Дом Артиста" был не только развлекательным, но и организационным, если можно так выразиться, заведением. Бежавшим в Крым актерам здесь помогали найти работу, предоставляли сцену для выступления, организовывали благотворительные вечера. В "Доме Артиста" Аверченко впервые выступил в роли актера в своей пьесе "Лекарство от глупости". Непродолжительное время (около двух месяцев) Аверченко заведовал в "Доме Артиста" театральной частью. Он вел очень насыщенную жизнь. Писал пьесы, участвовал в их постановках, писал фельетоны в газету "Юг", выступал с вечерами, преподавал в драматической студии, занимался общественной деятельностью. Павла Леонтьевна не любила Аверченко и не считала его драматургом, а Фаине он нравился, она любила остроумных людей. В Крыму пьесы Аверченко, которые он писал одну за другой, пользовались огромной популярностью. Они были злободневными, тонкими, смешными, пусть и не отличались особой глубиной. Фаине очень хотелось побывать в "Доме Артиста" и, может, даже познакомиться с Аверченко, но ей так и не удалось этого сделать. Однажды она попробовала было заикнуться о том, чтобы пригласить Аверченко выступить в их театре, но получила тройной реприманд — от Павлы Леонтьевны, от Рудина и от Ермолова-Бороздина. Даже когда Аверченко опубликовал в газете "Юг" статью, в которой выразил протест против чрезмерно высоких налогов, взимаемых с театральных представлений[21], отношение коллег Фаины к нему не изменилось.

Фаина работала над новой ролью. Ей предстояло играть Машу в чеховской "Чайке". Пьеса начинается с диалога Маши и учителя Медведенко. На вопрос собеседника: "Отчего вы всегда ходите в черном?", Маша отвечает: "Это траур по моей жизни. Я несчастна".

Маша несчастна. Она молода, но ходит в черном, нюхает табак и пьет водку. Каждое из четырех действий пьесы начинается с упоминания о Машиной трагедии. Образ Маши трагический,

страдальческий, но если показать его только через страдание, то Маша получится бледной. Чехов неспроста назвал свою грустную пьесу комедией. В этом кроется авторская подсказка актерам. Чехов говорил, что в жизни все перемешано — высокое с низким, трагическое с комическим. Стараясь передать трагедию Маши, Фаина наделила ее некоторыми смешными чертами. Жеманно опрокидывала рюмку, жеманно засовывала в ноздри табак, так, чтобы зрителю было ясно, что Маша не только страдает, но и немного играет страдание, упивается им. Ей нравится образ "женщины в черном", ей нравится эпатировать окружающих… Правда, на больший эпатаж, чем питье водки, она неспособна. Ради достоверности образа Фаина впервые в жизни попробовала водку. На сцене она, разумеется, пила воду, но пила так, как пьют водку. А вот табак нюхала по-настоящему и после спектакля долго прочищала нос от такой гадости. "Маша — моя самая "жертвенная" роль, — сказала много лет спустя Фаина Раневская. — Ради нее я пошла на ужасные жертвы — пила водку и нюхала табак…".

Была и еще одна "жертва". Из-за Маши Фаина Раневская впервые в жизни поспорила с режиссером Рудиным.

— Фаина, — Рудин называл Раневскую по имени, — не заслоняйте Аркадину. Ее не видно из-за Маши!

Аркадину играла тридцатипятилетняя актриса Антонина Кварталова, одаренная актриса, которой лучше всего удавались трагические образы. С Кварталовой у Фаины отношения не сложились сразу же. Споры по каким-то пустячным поводам переросли в холодное противостояние. Дело было не столько в Фаине, сколько в Павле Вульф. Кварталова (не без оснований) считала себя равной Вульф по таланту и претендовала на главенство в труппе. Но с острой на язык Павлой Леонтьевной связываться было опасно. Та могла уничтожить соперницу одной-единственной хлесткой фразой. Фаина же в то время еще не закалила свой характер, к тому же она была младше всех в труппе и уже одна разница в возрасте позволяла Кварталовой смотреть на нее свысока.

— Вот когда я служила у Корша… — своим глубоким, хорошо поставленным голосом начинала Кварталова, и Фаина сразу же старалась исчезнуть, если была такая возможность, потому что знала, что последует дальше.

— У Корша был *настоящий* театр… — продолжала Кварталова, делая ударение на слове "настоящий". — Там не держали актеров, который не умеют…

Далее Кварталова называла нечто такое, чего, по ее мнению, недоставало Фаине, и начинала ее критиковать.

— Не обращай внимания, — успокаивала Фаину Павла Леонтьевна, пробывшая один сезон в театре Корша. — Нина Ивановна преувеличивает. Послушать ее, так Коршу Малый с Художественным в подметки не годятся, покажется лучше. На самом деле актеры там были разные.

Труппе Корша недоставало блеска. Если чего там и было в избытке, так это чванства. Примы здоровались с нами едва заметным кивком, а режиссер Синельников предпочитал писать актерам письма с перечнем их ошибок, вместо того, чтобы по-человечески поговорить с ними после спектакля. Я бы на месте Нины Ивановны не бравировала бы тем, что служила у Корша…

Периодически Кварталова упрекала Ермолова-Бороздина и Рудина в том, что они, дескать, потакают во всем Павле Вульф, дают ей лучшие роли и т. п. Когда Рудин сказал на репетиции, что Фаина заслоняет Аркадину, выражение лица Кварталовой стало настолько отстраненно-безмятежным, что Фаина без труда догадалась о том, чьи слова повторяет Рудин. У непреклонного Павла Анатольевича было одно слабое место — сострадание. На него невозможно было надавить, заставить сделать что-то против воли, но его можно было разжалобить, а уж это Кварталова, как трагическая актриса, превосходно умела делать. Она вздыхала так, что колыхались портьеры, заламывала руки, плакала, могла броситься на грудь словно в поисках защиты… Как не пожалеть одинокую беззащитную женщину? Рудин жалел. А вот с Ермоловым-Бороздиным подобные номера не проходили. "Будет вам, Нина Ивановна, — говорил он, мягко отстраняя Кварталову, — приберегите ваши эмоции для сцены". Кварталова тотчас же переставала ныть.

Фаину сильно задело несправедливое замечание Рудина.

— Чехов тем и хорош, что у него герои второго плана то и дело выходят вперед, — сказала она, стараясь говорить как можно спокойнее. — Маша — не исключение. Но если вы, Павел Анатольевич, находите, будто я переигрываю Нину Ивановну, то чтобы вам не поменять наши роли?

Получилась немая сцена. Рудин и другие присутствовавшие на репетиции актеры уставились на Фаину, а Кварталова демонстративно смотрела в сторону. Сама же Фаина, совершенно не ожидавшая от себя такой дерзости (слова вылетели сами собой), смотрела на Рудина, ожидая его реакции.

— Вы же знаете, Фаина, что у нас не принято менять роли после начала репетиций, — ответил Рудин.

На этом инцидент был исчерпан.

Маша стала третьей ролью Фаины в труппе. Третьей удачной ролью.

Иногда Фаину узнавали на улице. Она замечала это по тому, как менялся взгляд — с равнодушно-скользящего на осмысленный. В труппе у Фаины завелся обожатель — актер Николай Ечменев. Он оказывал Фаине знаки внимания, делал многозначительные намеки насчет "общего будущего" и предлагал ехать на следующий сезон в Киев (Ечменев был родом из Киева и считал его лучшим городом на свете). Фаина отвечала, что хочет ехать в Москву.

Из Москвы доходили обнадеживающие слухи о том, что Камерный театр национализировали, но Таиров остался в нем режиссером. Значит, и Алиса Коонен осталась…

В январе 1920 года Красная Армия заняла Ростов.

В феврале в Иркутске был расстрелян Верховный правитель России адмирал Колчак.

В марте Красная Армия заняла Новороссийск. Деникин отступил в Крым.

В апреле Деникина сменил на посту главнокомандующего Добровольческой армией генерал Врангель. Спустя три недели началась война между РСФСР и Польшей.

В мае поляки заняли Киев.

В июне Красная Армия выбила поляков из Киева и перешла в наступление. Врангель, пользуясь удобным случаем, начал наступление из Крыма на Украину.

В октябре РСФСР заключила перемирие с Польшей. Красная Армия выступила против Врангеля.

В ноябре 1920 года в Крыму окончательно установилась Советская власть.

Глава одиннадцатая
"ТАМ ЗА ГОРАМИ ГОРЯ СОЛНЕЧНЫЙ КРАЙ НЕПОЧАТЫЙ..." [22]

"В гибельном фолианте
Нету соблазна для
Женщины. — Ars Amandi
Женщине — вся земля"

Марина Цветаева, "В гибельном фолианте..."

Красный террор, проводившийся в Крыму с ноября 1920 года по конец 1921 года, считается самым крупной акцией подобного рода за все время Гражданской войны. По неофициальным данным, число жертв составляет сто двадцать тысяч. Большевики подвели под массовый террор идеологическую платформу, оправдывая его применение в период пролетарской революции, как наивысшего обострения классовой борьбы. В декабре газета "Красный Крым" писала: "Беспощадным мечом красного террора мы пройдемся по всему Крыму и очистим его от всех палачей, эксплуататоров и мучителей рабочего класса. Но мы будем умнее и не повторим ошибок прошлого! Мы были слишком великодушны после октябрьского переворота. Мы, наученные горьким опытом, сейчас не станем великодушничать. В освобожденном Крыму еще слишком много осталось белогвардейцев... Мы отнимем у них возможность мешать нам строить новую жизнь. Красный террор достигнет цели, потому что он направлен против класса, который обречен на смерть самой судьбой, он ускоряет его гибель, он приближает час его смерти! Мы переходим в наступление!".

Поэт и художник Максимилиан Волошин, живший в то время в Крыму, говоря о терроре, подчеркивал, что его смогла пережить только одна треть крымской интеллигенции. Сам Волошин в борьбе между белыми и красными придерживался нейтральной позиции. Он никогда не сотрудничал ни с одной организацией Добровольческой армии, ни разу не высказался публично против красных или в пользу белых. Кроме того, стало известно, что Волошин прятал в своем доме в Коктебеле тех, кого преследовали белые. Это обстоятельство создало ему у красных репутацию "сочувствующего" и помогло выжить во время красного террора. О

том, что Волошин прятал и тех, кого искали красные, узнали много позже, уже после его смерти.

В своем стихотворении "Гражданская война", которое было написано в 1919 году, Волошин описывал свою позицию так:

"А я стою один меж них
В ревущем пламени и дыме
И всеми силами своими
Молюсь за тех и за других…".

С приходом красных Волошин стал инспектором по охране памятников искусства и науки в Феодосийском уезде. Эта должность давала ему возможность беспрепятственно разъезжать не только по своему уезду, но и по всему Крыму. Он часто бывал в Симферополе, был членом художественного совета театра, дружил с Павлой Вульф и Фаиной, приглашал Фаину на свои вечера для чтения стихов. Раневская всю жизнь с благодарностью вспоминала о том, как в голодное время Волошин приносил им хлеб и рыбу, которую они жарили в касторовом масле. Раневская говорила, что никогда не встречала человека такой доброты, которую она называла "нездешней". Волошин помогал многим, благо такие возможности у него были. Помимо охраны памятников, он читал лекции в Институте народного образования и на командных курсах Красной Армии. Любая дополнительная работа в то время давала прибавку к пайку, возможность раздобыть что-то из еды. Добытым Волошин щедро делился с друзьями. Когда в мае 1922 года в Феодосии было создано отделение Комиссии по улучшению быта ученых, Волошина избрали ее председателем.

Волошин любил театр, он был знаком со Станиславским, Николаем Евреиновым и другими известными режиссерами. Им с Фаиной всегда находилось о чем поговорить и даже поспорить. Волошин был человеком передовых взглядов, искусство, в том числе и театр, он рассматривал как нечто живое, постоянно изменяющееся, и поддразнивал Фаину, говоря, что когда-нибудь кто-то напишет пьесу лучше чеховской. "Такого никогда не может быть! — горячилась Фаина. — Невозможно понимать театр лучше Чехова! Это все равно что писать стихи лучше Пушкина!"

Террор оказался не единственным бедствием. Следом за ним в Крым пришел голод, унесший жизни ста тысяч человек. Самой страшной была зима 1921/22 года, а в целом голод продолжался до весны 1923 года. Нехватка продовольствия начала ощущаться сразу же после прихода красных. При белых продукты дорожали, а при красных начали исчезать. Разруху невозможно преодолеть

при помощи грозных распоряжений и расстрелов, как это пытались делать Крымревком и прочие советские организации. Ситуация осложнилась сильной засухой летом 1921 года. Крымские власти отправляли в Москву завышенные данные о количестве продовольствия в Крыму. Сказывались непрофессионализм, отсутствие нормального статистического учета, которым попросту некому было заниматься, а также эйфория, вызванная победой над белыми. Имея неверные данные, ВЦИК считал, что в Крыму достаточно продовольствия. Осенью 1921 года в Крыму началась кампания помощи голодающим Поволжья, что еще сильнее ухудшило ситуацию с продовольствием. В ноябре 1921 года крымчане начали умирать от голода. Сельское население начало покидать свои дома и устремилось в города в поисках пропитания. Но в городах тоже нечего было есть…

Голодающим районом Крым признали лишь в феврале 1922 года, когда был самый пик голода и начали отмечаться случаи людоедства. К голоду добавился тиф. Махровым цветом расцвел бандитизм. На улицах валялись трупы, которые не успевали убирать.

Философ и экономист Сергей Булгаков, принявший сан священника в 1918 году, во время голода служил в одном из ялтинских храмов. Он писал в своем дневнике: "Иногда зябнет сердце и цепенеет мысль. Боже, чего приходится быть современником и пассивным, себялюбивым созерцателем! Ведь теперь просто оставаться живым, т. е. ежедневно пить и есть, среди этих умирающих от голода людей есть грех и преступление, и таковым чувствую себя. Исповедь теперь для меня мучение, п<отому> ч<то> это стон, обличение, вопль… Если бы у меня была та вера, о которой говорит Евангелие, я бы совершал чудеса, я помогал бы этим несчастным, насыщал бы их пятью хлебами. Но для этого надо отречься от себя, надо отдать эти пять хлебов, последние, от себя и своей семьи, — первому нуждающемуся — и лишь тогда, после безумия в мирском смысле, совершить чудо. Все эти страдания и вопли, от которых мучается и изнемогает сердце, есть моление о чуде. А этого моления и этой веры нет, а потому нет и чуда. У меня темнеет на душе. Наступает для меня какой-то страшный и жуткий кризис, — со стороны, которой я не ждал, хотя и должен был ждать. Я мечтал о сладости священства, а пью горькую, отравленную маловерием чашу страдания и бессилия. То, что ежедневно происходит вокруг, непоправимо и непростимо… И как, больно, как обидно за человека! Уже не за Россию, не за русского — перед голодом все равны этим странным равенством, но за человека. Как это поэтично в стихах:

"И куда печальным оком / Вкруг Церера ни глядит, / В унижении глубоком / Человека всюду зрит"[23], — но как страшно и отвратительно это унижение: вши, нечистота, вонь, живые и мертвые трупы… Этого нельзя, не должно забыть".

Актерам труппы Ермолова-Бороздина для того, чтобы выжить, приходилось много выступать, потому что скудный паек, как его ни растягивай, съедался очень быстро, в считанные дни, а на различного рода выступлениях можно было рассчитывать на кормежку — тарелку баланды с маленьким кусочком хлеба. Каша, любая, неважно из чего, считалась царским угощением, ну а если она еще и была полита каким-нибудь маслом, то о такой удаче вспоминали неделями. "А помните, какой кашей нас угощали в госпитале?" Ермолов-Бороздин проявил себя умелым организатором. Он выбивал для актеров усиленные пайки, старался организовывать как можно больше выступлений перед красноармейцами и чекистами, у которых можно было рассчитывать не только на угощение, но и на то, что немного продуктов дадут "с собой", договаривался о выездных спектаклях… При том, что ежедневно приходилось играть скороспелые революционные пьесы, не прекращалась работа и над серьезным репертуаром. К весне 1922 года инфляция была такой, что невыгодно стало печатать билеты. Театр перешел на "натуральный обмен". На спектакли пускали за полено, связку газет или еще что-то в том же роде. Продуктами никто из зрителей не расплачивался, об этом не стоило и мечтать, потому что все, что можно было съесть, люди съедали сами.

Сил почти не было, а работать приходилось много, иначе не выжить. Можно представить себе выступления того времени — бледные исхудавшие тени стоят на сцене или на помосте и тихо что-то лепечут, стараясь придать своим слабым голосам хоть какую-то выразительность. Но публика была снисходительной и очень доброжелательной. Позднее Раневская говорила, что нигде больше не встречала такой благодарной публики, как в Крыму в то страшное время. Закономерно, ведь поход в театр или приезд артистов были не столько развлечением, сколько подтверждением того, что жизнь продолжается и скоро наладится. Если одни люди ставят постановки, а другие смотрят и аплодируют, значит, еще не конец, значит, еще поживем.

Когда Фаину Раневскую спрашивали, почему она не любит готовить (она действительно не любила стоять у плиты), то она отвечала, что она ужасная неумеха, даже из столярного клея не может приготовить ничего путного. Все смеялись этой шутке, находя ее очень остроумной, но мало кто понимал в чем соль. Столярный клей, изготовленный из костей животных, во время

голода в Крыму употреблялся в пищу. Из него варили что-то вроде похлебки, в которую летом можно было накрошить какой-нибудь зелени.

Летом было легче, выручали овощи, фрукты, различная зелень. Люди с удивлением обнаружили, как много съедобной травы растет у них под ногами. Горец, дудник, мокрица, клевер, лопух, одуванчик, не говоря уже о крапиве и щавеле… Летом было легче, но с октября 1922 года голод вновь усилился. В то время Крым оставался единственным голодающим районом РСФСР. Окончательно с голодом удалось покончить лишь к лету 1923 года.

Может возникнуть вопрос — почему Вульф с Раневской не уехали из Крыма туда, где не было голода? Поезда ведь ходили. Да, ходили. Но на них невозможно было сесть без специального пропуска. 1 июня 1921 года Совет Труда и Обороны, высший государственный орган того времени, принял постановление "О прекращении беспорядочного движения беженцев к Москве и Западной границе". Постановление было небольшим, всего из трех пунктов. Вот оно целиком:

"Вследствие обнаружившегося незаконного и беспорядочного движения беженцев империалистической войны к г. Москве и Западной границе, нарушающего планомерную эвакуацию, грозящего разрушением железнодорожного имущества и являющегося источником эпидемии, Совет Труда и Обороны постановляет:

1. Категорически воспрещается каким бы то ни было органам выдавать пропуска на проезд беженцев к Москве и Западной полосе без согласования с Центральным Эвакуационным Комитетом, а органам Народного Комиссариата Путей Сообщения предоставлять без ведома и согласия Центрального Эвакуационного Комитета подвижной состав.

2. *Виновных в выдаче незаконных разрешений на указанный проезд беженцев, или в незаконном предоставлении им подвижного состава, а равным образом виновных в попустительстве к проезду беженцев без разрешения привлекать к стро-жайшей ответственности вплоть до предания суду Революционных Трибуналов.*

3. Всероссийской Чрезвычайной Комиссии и всем ее местным органам, особенно Транспортному Отделу Всероссийской Чрезвычайной Комиссии, следить за выполнением настоящего приказа, фактически не допуская самовольного или незаконного передвижения беженцев и захвата подвижных составов.

Подписали:

Председатель Совета Труда и Обороны В. Ульянов (Ленин).

Секретарь Труда и Обороны Л. Фотиева".

Под "беженцами империалистической войны" подразумевались жители голодающих губерний. В 1921 году голодало не только Поволжье, голодало более тридцати губерний. Говоря о "поволжском голоде", власти скрывали истинные масштабы происходящего.

Никто из актеров Первого Советского театра, переименованного в 1921 году в Крымский государственный драматический театр, не умер от голода и не пострадал от террора. Актерам повезло. При Советской власти они считались "своими", "социально близкими", поскольку никого не эксплуатировали. Скорее, эксплуатировали их. К тому же актеры были очень нужны большевикам, придававшим (и совершенно верно придававшим) огромное значение агитации и пропаганде.

Актеров Советская власть считала "своими" настолько, что девятилетнего актёра-агитатора Котю Мгеброва-Чекана, трагически погибшего в апреле 1922 года в Петрограде (его столкнули с трамвая), объявили жертвой политического террора со стороны противников Советской власти и торжественно похоронили на площади Жертв Революции, так тогда называлось Марсово поле.

Репертуар театра при новой власти претерпел существенные изменения. Все "буржуазные" пьесы, такие, например, как "Роман", были запрещены. Искусство должно было служить народу и пропагандировать коммунистические идеалы. Чехову повезло, его творчество не объявили буржуазным, потому что он высмеивал и критиковал пережитки прошлого. Также повезло Островскому, потому что он тоже высмеивал пережитки. Про Горького и говорить нечего… А вот пьесы популярного драматурга Леонида Андреева, не принявшего Октябрьскую революцию и оставшегося жить в Финляндии, пришлось забыть.

В те годы считалось, что для творчества не столько важны талант и опыт, сколько правильное, коммунистическое мировоззрение, поэтому все, кому не лень, взялись за перо и принялись сочинять рассказы, повести, романы, пьесы. Но эти скороспелые пьесы были еще хуже тех патриотических поделок, которые ставили с 1914 по 1917 год.

Режиссер Павел Рудин решил сделать упор на классику, на золотой фонд русской драматургии — на Островского, на Чехова, на Гоголя, на Горького. "Новых" пьес в театре не ставили, за исключением агитационных, с которыми регулярно надо было выступать на выезде. Но работу над этими, с позволения сказать, пьесами вряд ли можно было назвать "постановкой". Актеры наскоро заучивали простые роли, преимущественно состоящие из лозунгов, которые кочевали из одной пьесы в другую, и

проводили одну репетицию. Этого было достаточно.

В пьесе Горького "На дне" Фаина сыграла Настю, падшую женщину, сохранившую в душе романтические струны. Получив эту роль, она начала сокрушаться: "Ну что за незадача! Начала со знаменитой итальянской певицы, а теперь докатилась до проститутки!" Рудин пошутил в ответ: "Фаина, прошу тебя, помни, что погружение в образ имеет предел", намекая на привычку Раневской дотошно вникать в роль. Невинная шутка Фаины имела последствия. Кто-то (так и не узнали, кто именно) донес в ЧК, что артистка Раневская ругает нынешние порядки и тоскует по старым временам. Волна красного террора уже схлынула, но круги по воде еще шли. Донос грозил Фаине нешуточными неприятностями, но, к счастью, все обошлось. Фаину не арестовали, а пригласили на беседу в ЧК и посоветовали быть поосторожнее в высказываниях. "Было очень неприятно сознавать, что среди наших товарищей завелся стукач, — вспоминала позднее Раневская. — Очень хотелось узнать, кто это. Подозревала то одного, то другого, то третьего. До тех пор мучилась подозрениями, пока не поняла, что вот-вот сойду с ума. Тогда махнула рукой и оставила это занятие".

"Там
за горами го́ря
солнечный край непочатый.
За голод, за мора море
шаг миллионный печатай!".

призывал революционный поэт Владимир Маяковский.

Летом 1923 года Фаине казалось, что она находится в этом самом "непочатом" солнечном краю.

Глава двенадцатая
НА РАСПУТЬЕ

"Мы заблудились в этом свете.
Мы в подземельях темных. Мы
Одни к другому, точно дети,
Прижались робко в безднах тьмы…"

Максимилиан Волошин, "Мы заблудились в этом свете…"

Очень хотелось в Москву. Всем, а особенно Ирочке. В Крыму, что называется, засиделись.

— Приехали на три месяца, а живем здесь уже пять лет! — ворчала Тата. — И все это время — на чемоданах. Знать бы, что так будет, устроились бы получше. За те деньги, что за жилье платили, можно было бы дом купить…

Павла Леонтьевна и Фаина смеялись. Зачем им нужен дом в Крыму? Что они станут с ним делать? Они же все равно собрались уезжать.

— Зачем? — удивлялись другие актеры. — Пока было тяжело, сидели в Крыму, а теперь, когда жизнь наладилась, уезжаете?

Жизнь изменилась. Частная антреприза канула в Лету. Театры стали государственными учреждениями и находились на содержании у государства. Необходимость постоянно "тасовать" актеров в угоду публике отпала. Провинциальная актерская жизнь из кочевой понемногу стала превращаться в оседлую.

Трудно объяснять другим людям мотивы своих поступков. Даже хорошо знакомым людям.

Павла Вульф была примой в Крымском драматическом театре. Сумеет ли она занять подобающее ей место в другой труппе? У Фаины столько хороших ролей — Войницкая в "Дяде Ване", Шарлотта в "Вишневом саде", Маша в "Чайке", Ольга в "Трех сестрах", Галчиха в "Без вины виноватых", Пошлепкина в "Ревизоре", Настя в "На дне", Анфуса Тихоновна в "Волках и овцах"… А кого ей придется играть в другой труппе? И вообще, от добра добра не ищут. Хочется чего-то нового? Помилуйте, сейчас

такая жизнь, что каждый день что-то новое происходит…

Как объяснить, что тебе стало тесно в театре? Как объяснить, что ужас, засевший где-то внутри, побуждает уехать подальше от тех мест, где трупы на улицах совсем недавно были привычным делом? Да и стоит ли объяснять? На "тесно" могут обидеться свои товарищи-актеры, а упоминание об ужасах голода и террора может привлечь внимание других товарищей, из ГПУ[24].

Павле Вульф всегда хотелось попробовать себя на педагогическом поприще. Учить не так, как Фаину, по-семейному, а заняться полноценным преподаванием. К этому побуждал Павлу Леонтьевну и возраст. Уже близко виделся ей тот средний рубеж, переходный период для актрисы, играющей главные роли, когда молодость прошла и в молодых ролях она уже не выглядит столь естественно, как раньше, а настоящая старость, дающая возможность перейти на роли старух, еще не наступила. Далеко не каждая актриса может с успехом попробовать себя в новом амплуа. Павле Леонтьевне переходный период представлялся тяжелым и мучительным. Она собиралась на это время совсем уйти со сцены и целиком посвятить себя педагогической работе. Когда при театре организовали драматическую школу, Вульф начала преподавать там и параллельно вела занятия по художественному слову для молодых актеров театра.

Помимо актерской и преподавательской работы Павле Вульф приходилось заниматься общественной деятельностью, эта нагрузка в то время была обязательна для всех. Вульф выбрали в местком — местный, то есть театральный профсоюзный комитет. В своих мемуарах она писала: "Дня не хватало. Я была выбрана в местком, но в дневные часы общественной деятельностью заниматься было некогда (репетиции, спектакли, школа), и мы часто собирали заседания месткома по ночам"[25]. В советское время невозможно было написать: "только месткома мне тогда не хватало!", но Павла Леонтьевна смогла донести до читателей эту мысль. У Фаины тоже была общественная нагрузка, но приятная — она вела литературный кружок. Члены кружка приносили на заседания чай с сахаром и обсуждали произведения классиков за самоваром. Никакого сравнения с заседаниями месткома. Известный театральный администратор Яков Леонтьев, бывавший на заседаниях литературного кружка, вспоминал, как выразительно читала Фаина Раневская отрывки из литературных произведений и сколь нетерпимо относилась она к тем, кто осмеливался критиковать двух ее кумиров — Пушкина и Чехова. Революционное критиканство в то время расцвело пышным цветом, некоторые доходили до того, что призывали отказаться от всего старого, дореволюционного, буржуазного, в том числе и

от Пушкина и прочих классиков. Кумиром миллионов был поэт Демьян Бедный, идейный, но бездарный. У настоящих ценителей поэзии его имя стало нарицательным. Сергей Есенин писал в "Стансах":

"Я вам не кенар!
Я поэт!
И не чета каким-то там Демьянам.
Пускай бываю иногда я пьяным,
Зато в глазах моих
Прозрений дивных свет".

Вульф с Раневской прижились в Симферополе, здесь их ценили, здесь их узнавали на улице, здесь все было знакомо… Но все это не радует, когда хочется чего-то нового, новых горизонтов.

Кажется, один только режиссер Павел Рудин понимал Павлу Леонтьевну и Фаину. Он тоже собирался уезжать из Крыма и сделал это годом позже них. А вот Максимилиан Волошин, считавший Крым самым лучшим местом на белом свете, искренне удивлялся и уговаривал остаться. "В Крыму осталось так мало интеллигентных людей", — с легкой укоризной говорил он.

Но оставаться было невозможно. Насчет того, стоит ли уезжать, сомнений не было. Вопрос был в том, куда ехать, потому что с Москвой, такой желанной, все никак не складывалось…

Алиса Коонен в письмах намекала на то, что Камерный театр переживает не лучшие времена. Так оно и было. Отношения с Советской властью складывались у Александра Таирова непросто. Он не спешил вступать в партию большевиков, как Мейерхольд, не пытался угождать вкусам "революционной" публики, не выступал с пламенными речами на митингах… Он пытался сохранить свой Камерный театр, хоть и национализированный, государственный, но все равно — свой, родной. "Сохранить" означало для Таирова сохранить дух Камерного театра, сохранить его неповторимую индивидуальность, не дать театру скатиться в пучину революционного балагана. Таиров понимал, что театр останется театром лишь в том случае, если сохранит своё лицо. А в то время наблюдалась стойкая тенденция к обезличиванию. Недаром же Мейерхольд, недолгое время заведовавший Театральным отделом Народного комиссариата просвещения, предлагал присвоить всем театрам в РСФСР порядковые номера вместо "старорежимных" названий. К счастью, это предложение не нашло поддержки у наркома просвещения Анатолия Луначарского. Но некоторые театры, которым непременно надо было сменить имя, потому что они назывались по бывшим

владельцам (например — театр Корша), номера все же получили, правда ненадолго.

В театральных кругах Таирова не любили, считали выскочкой. Вот что писал о нем в своем дневнике в 1921 году режиссер Евгений Вахтангов: "Таиров, безусловно, талантливый человек. Абсолютно не знает актера. Ему необходимы ученики Художественного театра. Он никогда не создаст театра вечности… Но у него есть чувство формы, правда, банальной и крикливой. Ему недоступен дух человека — глубоко трагическое и глубоко комическое ему недоступно. Его театр… пошлость (всякая мода — пошлость, пока она не прошла). Художественный театр хоть можно взять под стеклянный колпак и показывать, как музейную вещь. А Камерный, ежегодно меняющий моду, естественно, останется пошлостью".

Разруха… Зима… Спектакли даются в нетопленом помещении… Актеры, одетые в сценические костюмы, стучат зубами… Непонятно, что будет дальше… Стоит ли продолжать… Ради чего? Ради того, чтобы твой театр стал безликим Театром № 33 РСФСР?.. У кого искать поддержки?.. Товарищи по цеху или норовят придушить, как Мейерхольд, или посмеиваются, как Станиславский с Вахтанговым…

Коонен предлагала уехать, благо тогда была такая возможность. Таиров отказался. Он не мог уехать от своего театра.

Камерный театр нужно было спасать. Таиров пошел "ва-банк". Он пригласил на спектакль "Саломея" самого Луначарского, с которым был знаком еще до революции. Расположение Луначарского помогло Камерному театру выжить. Возможно, что какую-то поддержку в кулуарах власти Таирову оказал его младший брат Леонид Яковлевич Корнблит, занимавший высокие посты в ВЧК-НКВД (например, в 1924 году он был начальником конвойной стражи СССР).

В то время Таирову было не до молодых актеров из провинции, даже с учетом того, что то были знакомые его жены. Он тогда занимался не развитием, а пытался сохранить то, что имел. К тому же Таиров был человеком ответственным и не мог позволить себе сорвать Фаину с насиженного места, пригласить в Москву, не будучи уверенным в завтрашнем дне. В письме обо всем не напишешь, поэтому Алиса Коонен обходилась намеками. Фаина, не разбиравшаяся в хитросплетениях столичных интриг, даже немного обижалась. Ей-то казалось, что если Таиров остался руководителем Камерного театра после национализации и продолжает работать, то стало быть все у него в порядке. Во всяком случае, так представлялось ей из Симферополя.

В Симферополе все было просто, можно сказать по-домашнему. Крымский государственный драматический театр был самым-самым театром, иначе говоря — театром вне конкуренции. Им гордились, его опекали, режиссер Павел Рудин был вхож повсюду. Если он находил, что по отношению допущена какая-то несправедливость, то шел куда следует и излагал свои претензии. Никаких интриг в симферопольских театральных кругах не было и в помине. Разве что актеры иногда поспорят за роль, но это уж святое… Вдобавок, драматическому театру покровительствовал Павел Новицкий, бывший подпольщик, который после окончания Гражданской войны заведовал отделом Народного образования в Народном комиссариате просвещения Крымской АССР и был редактором газеты "Красный Крым". Новицкий страстно любил театр, впоследствии он работал заместителем начальника Главного управления театрами, а когда закончил руководить, то стал заведовать литературной частью в театре имени Евгения Вахтангова.

Екатерина Гельцер писала, что жизнь в Москве "бьет ключом", и звала Фаину, но о том, что может найти ей место в каком-то театре, в своих письмах не упоминала. Возможно, она считала, что ее дорогая Фанни уже опытная актриса и в протекции не нуждается. А может, Гельцер ввело в заблуждение обилие новых театров и студий, которые появлялись как грибы после дождя и столь же быстро исчезали. Сама же Фаина стеснялась обременять Екатерину Васильевну просьбами, считая, что та для нее и без того сделала очень много.

Ниночка, племянница Алисы Коонен, восхищалась театром Евгения Вахтангова и втайне призналась Фаине в одном из писем, что мечтает уйти туда от Таирова. Фаина вздыхала — надо же, как некоторые не ценят своего счастья! Если бы ей посчастливилось служить в Камерном, то она ни за что бы не ушла оттуда по своей воле. О Вахтангове и его театре много писали в газетах и журналах. Большей частью хвалили. Фаину Вахтангов не привлекал — не тот подход.

"Я не могу представить "Чайку" на этой сцене!" — сказала Раневская несколькими годами позже, когда Ниночка привела ее на "Принцессу Турандот". Эти слова прозвучали, как не подлежащий обжалованию приговор. Знала ли Фаина тогда о том, что спустя два года после ее отъезда из Симферополя "Принцессу Турандот" поставят в Крымском драматическом театре? Когда же в 1932 году режиссер Николай Акимов поставил в театре имени Вахтангова полного эксцентрики и буффонады "Гамлета", Раневская сказала: "Будь Шекспир жив, он бы вызвал Николая Павловича на дуэль" и с той поры обходила театр имени

Вахтангова стороной. Нина Сухотская к нему тоже остыла.

Павла Леонтьевна списалась с Иваном Пельтцером (отцом известной советской актрисы Татьяны Пельтцер), с которым она вместе служила в театре Корша, переименованном в "3-й театр РСФСР". Пельтцер ответил, но написал, что заочно ничего присоветовать не может. Надо приезжать и смотреть на месте. По сути дела, то был завуалированный отказ.

Разъезжать попусту возможности не было. Вульф и Раневская жили очень бедно. Все, что только можно было продать, было продано или обменено на еду. Никаких сбережений они не имели и помощи ни от кого ждать не могли. Бенефисы, позволявшие актерам поправить материальное положение, при Советской власти были отменены… Ехать можно было только на верное место, так, чтобы приехать и сразу же приступить к работе.

Началась переписка с театрами в разных городах. Во время своего пребывания в Крыму Павла Леонтьевна и Фаина могли судить о театральной жизни только по газетам и журналам. Им, конечно же, хотелось попасть в театр с сильной труппой, находящийся в большом городе.

В результате они оказались в Казани. Павле Леонтьевне доводилось играть в Казани до революции. Казань запомнилась ей большим, богатым городом с доброжелательной публикой. В пользу Казани говорило и то, что дочь Павлы Леонтьевны Ирина собиралась поступать (и поступила) на юридический факультет Казанского университета. В то время это был самый модный, если можно так выразиться, факультет самого модного университета Советской страны, потому что здесь, пусть и совсем недолго, но учился сам Владимир Ульянов-Ленин. Ну и исторически у Казанского университета сложилась весьма хорошая репутация.

Вообще-то Ирина Вульф с детства мечтала стать актрисой, но вдруг изменила решение и захотела стать юристом. Павла Леонтьевна не препятствовала дочери самостоятельно решать свою судьбу. В глубине души она даже приветствовала такое решение, вспоминая свои несбывшиеся надежды. Как много было этих надежд! Как юной Павле хотелось блистать на сцене Александринского театра! И что в итоге? Титул "Комиссаржевской провинции"? И тот за время пребывания в Крыму уже забылся… К тому же нельзя подталкивать человека к творческой стезе, он сам должен к ней прийти, только сам. Фаина удивлялась выбору Ирины. Как так? Зачем Ирочка собралась в юристы, имея актерские способности и такую мать, как Павла Леонтьевна, которая может многому ее научить? Но удивлялась Фаина про себя, не высказывая своего мнения.

Из Крыма Вульф и Раневская уезжали переполненные

надеждами и, насколько можно судить, без какого-либо сожаления. Во всяком случае, обе вспоминали о годах, проведенных в Крыму, без особой теплоты. Неудивительно. После того, что им пришлось здесь пережить, скорее захочется забыть, нежели вспоминать.

А вот о Маргарите Каваллини Фаина Раневская вспоминала часто и с удовольствием. И жалела, что в советском театре не ставят "Романа" — хорошая же пьеса. В семидесятых годах прошлого века в московском кинотеатре "Иллюзион" проводились так называемые "закрытые просмотры" фильмов, на которых демонстрировались шедевры мирового киноискусства, не демонстрировавшиеся в широком прокате. Формально эти просмотры проводились с научной целью. "Иллюзион" был кинотеатром особенным — не просто кинотеатром, но и отчасти научным учреждением. Кроме киноведов и сотрудников Госфильмофонда, на закрытые просмотры приглашались представители творческой интеллигенции. На одном из таких просмотров Фаина Раневская посмотрела картину "Роман" с участием Греты Гарбо. Раневская не любила сравнивать спектакли с фильмами. Ей всегда казалось, что на экране любая пьеса многое теряет из-за отсутствия живого контакта между актерами и зрителями. О Маргарите Каваллини, сыгранной Гретой Гарбо, Раневская сказала так: "Если бы я встретила ее на улице, то не узнала бы". Эти слова можно расценить и как критику, и как похвалу, ведь каждая актриса создает свой, оригинальный, неузнаваемый образ.

Глава тринадцатая
НЕ ГОВОРИТЕ С ОБЫВАТЕЛЕМ О НЕСЪЕДОБНОМ!

"Ты — женщина,
ты — книга между книг,
Ты — свернутый,
запечатленный свиток;
В его строках
и дум и слов избыток,
В его листах
безумен каждый миг"

Валерий Брюсов, "Женщине"

Первым казанским впечатлением стал обугленный остов городского театра, сгоревшего дотла 5 июня 1919 года. В пожаре погибло все — здание театра, декорации, костюмы, театральная и нотная библиотеки (богатейшие, надо сказать, библиотеки, особенно нотная). До восстановления театра руки все никак не доходили. Работы начались только в 1925 году, когда Вульф и Раневской уже не было в Казани.

О том, что старый театр сгорел, Павла Леонтьевна знала. Но, увидев руины, не смогла удержаться от слез. Фаине тоже было грустно. Обеих охватило неясное тревожное предчувствие. Фаина подумала, что напрасно они приехали в Казань. Но, снявши голову, по волосам, как известно, плакать не стоит. Договорились, приехали, надо отыграть сезон, а там видно будет.

По сравнению с Симферополем, Казань казалась такой же огромной, как и Москва. К тому же здесь было гораздо оживленнее. Больше народу на улицах, причем все шли быстрым шагом, будто куда-то опаздывали, много автомобилей, электрический трамвай. После пожара русский драматический театр переехал в здание бывшего частного театра Розенберга на Большой Проломной улице. Театр Розенберга был новым (он открылся в 1914 году под Рождество), большим и удобным. Зал вмещал тысячу двести зрителей.

Павла Леонтьевна и Фаина беспокоились насчет того, что в Казани им придется играть в революционных пьесах низкого пошиба, но реальность, с которой они столкнулись, превзошла их ожидания. В репертуаре Казанского русского драматического

театра преобладали пошленькие дореволюционные пьесы, потакающие самым низменным, самым невзыскательным вкусам. Увидев на афише комедию из жизни американских евреев "Поташ и Перламутр", Фаина сказала:

— Павла Леонтьевна, прошу, ущипните меня покрепче, чтобы я проснулась!

Она и представить не могла, что в Казани ставят такое! Режиссер Павел Рудин говорил о подобных пьесах: "После них надо щелоком сцену мыть и проветривать театр".

К сожалению, то был не сон. Павла Леонтьевна получила в этой пьесе роль Розалии Поташ, а Фаина играла дочь Розалии Ирму. Актеры, занятые в пьесе, играли отвратительно, евреи у них получались карикатурными, неестественными.

— Ну где вы видели таких евреев?! — возмущалась Фаина и пыталась что-то объяснять, но актеры ее не слушали. А режиссер Николаев ехидно интересовался, видела ли Фаина живьем хоть одного американского еврея?

— Какая разница, американский он или польский?! — еще сильнее горячилась Фаина. — Евреи везде одинаковы! Про пейсы с ермолкой вы не забыли, а где у вашего Абрама талес?![26] И почему он снимает ермолку перед тем, как надеть шляпу?!

— Советская власть отменила все предрассудки! — возражал Николаев.

— Но ведь евреи-то американские! — стонала Фаина. — И потом ермолки с талесами закон носить не запрещает…

В комедии Ивана Булацеля "Женское любопытство, или Если женщина захочет, то поставит на своем", столь же пошлой, что и "Поташ и Перламутр", Фаина играть наотрез отказалась. Отказ не имел последствий, потому что многим актрисам хотелось получить роль в простенькой и недлинной, одноактной пьесе, которая давалась по три раза в неделю. Платили-то по количеству выходов. Легче и выгоднее сыграть пустую дамочку в "Женском любопытстве", чем корпеть над ролью веселой грешницы Шелавиной в "Без вины виноватых", которые даются один-два раза в месяц, поскольку спросом у публики не пользуются и держатся в репертуаре исключительно в "политических" целях, чтобы избежать критики за мещанский репертуар. В Симферополе Фаина играла в "Виноватых" Галчиху, а Павла Леонтьевна — Кручинину. У обеих сложились свое прочтение пьесы и своя трактовка образов. Получив те же роли в Казани, они играли их так, как привыкли, и волей-неволей другим актерам пришлось подтянуться до их уровня. Спектакль неожиданно (то есть — предсказуемо) начал пользоваться спросом, его стали играть чаще.

Отдушиной для Павлы Вульф стала школа-студия при театре, в которой она преподавала молодым актерам актерское мастерство. Молодежь в театре была одаренной, жадной до знаний и Павле Леонтьевне было очень приятно с нею работать. "Единственное, по чему я скучаю, так это по моим милым ученикам", — говорила она после того, как уехала из Казани.

Газеты и журналы пестрели статьями о новациях в московских и петроградских театрах. Решив, что негоже отставать от Москвы, в театре собрались ставить "Мистерию-буфф" Владимира Маяковского, пьесу непростую, новаторскую, требующую вдумчивого подхода и тщательной проработки. Для того чтобы скопировать метод Мейерхольда, надо обладать Мейерхольдов-ским талантом и его воображением, иначе получится не спектакль, а посмешище. "Мистерию" в Казани репетировали долго, но так и не смогли донести до зрителя ее суть. Спектакль раскритиковали за формализм. "За забором из выкрутасов не видно авторской идеи", — было сказано в одной из рецензий. За весь сезон 1923/24 года газеты ни разу не похвалили Казанский русский драматический театр. А вот критиковали частенько[27].

Однажды Фаина поспорила с художественным руководителем театра Василием Зотовым. Обсуждался репертуар театра. Фаина сказала, что по ее мнению репертуар нуждается в "перекройке", нужно ставить больше серьезных пьес. Зотов пошутил: "Мы следуем совету Чехова, который учил: "Не говорите с обывателем о несъедобном". Фаину возмутило подобное отношение к ее кумиру. Зотов вырвал из контекста несколько слов, переиначил их и выставил Чехова защитником пошлого репертуара. Фаина напомнила Зотову, что на самом деле написал Чехов: "пока с обывателем играешь в карты или закусываешь с ним, то это мирный, благодушный и даже не глупый человек, но стоит только заговорить с ним о чем-нибудь несъедобном, например о политике или науке, как он становится в тупик или заводит такую философию, тупую и злую, что остается только рукой махнуть и отойти". А затем предложила заменить в названии театра слово "драматический" на "обывательский".

Василий Зотов был хорошим режиссером. Он и его жена Зинаида Славянова, первая женщина — режиссер в истории русской сцены, сделали для Казанского русского театра и вообще для развития театрального дела в Казани очень много. Но труппа у Зотова была не самая лучшая, в подавляющем большинстве она состояла из случайных людей. После революции многие актеры эмигрировали, молодые же только учились. Кроме того, на Василия Сергеевича наложило свой отпечаток антрепренерское

прошлое. Любой успешный антрепренер (а Зотов был успешным), по выражению актера Александра Сумбатова-Южина, "сначала думает о зале, а уже потом — о сцене". Сборы для антрепренера важнее всего.

Слова Фаины сильно задели Зотова. Он сказал, что артистка Раневская не понимает задач, стоящих перед советским театром, напомнил, что театральный репертуар утвержден театральным отделом при Наркомпросе, а также добавил, что при помощи таких вот обывательских спектаклей-кабаре театр собрал много денег в фонд помощи голодающим Поволжья.

Павла Вульф, сидевшая рядом с Фаиной, незаметно наступила ей на ногу, давая понять, что не стоит продолжать спор. Обвинение в непонимании задач, стоящих перед советским театром, могло перерасти в более серьезное обвинение. Фаине с ее буржуазной биографией не стоило лезть на рожон. В анкетах, которые в то время заполнялись при поступлении на работу, и в автобиографиях, которые к этим анкетам надо было прикладывать, Фаина умалчивала о том, что ее отец был купцом первой гильдии, промышленником и владельцем нескольких доходных домов. Это было опасно. Она писала, что отец ее из мещан (т. е. из низшего городского сословия) и что он служил конторщиком в торговой фирме. Подобная хитрость могла быть разоблачена при помощи одного запроса, отправленного в Таганрог. Поэтому Фаине следовало вести себя так, чтобы никому не приходило в голову пристально заняться ее биографией. После революции Фаина избегала бывать в Таганроге. Она объясняла это тем, что вид родных мест вызовет у нее печальные воспоминания, а в жизни и без того хватает грустного — незачем приезжать, незачем вспоминать. "Когда-то боялась ехать в Таганрог, а сейчас просто не хочу", — добавляла Раневская. "Когда-то боялась" — это явно про двадцатые годы.

Несколько слов о задачах. Задачи, стоявшие перед советским театром, образно и поэтично описал Луначарский: "Революция сказала театру: "Театр, ты мне нужен… Ты мне нужен не для того, чтобы после моих трудов и боев я, революция, могла отдохнуть на удобных креслах в красивом зале и развлечься спектаклем… Ты мне нужен как помощник, как прожектор, как советник. Я на твоей сцене хочу видеть моих друзей и врагов. Я хочу видеть их в настоящем, прошлом и будущем, в их развитии и преимущественности. Я хочу видеть их воочию. Я хочу твоими методами также и изучать их. Я хочу одно полюбить, а другое возненавидеть благодаря тебе… Я хочу, чтобы ты прославил передо мной самой мои подвиги и жертвы. Я хочу, чтобы ты осветил мои ошибки, мои изъяны и мои шрамы и сделал это

правдиво, ибо я этого не боюсь, я хочу, чтобы ты со всей полнотой своих волшебных ресурсов, не придерживаясь никаких школок и никаких узких правил, выполнил бы эту задачу. Фотографируй, концентрируй, стилизируй, фантазируй, пусти в ход все краски твоей палитры, все инструменты твоего большого оркестра и помоги мне познать и почувствовать мир и меня самое. Ибо я жадна к познанию, я жадна к уяснению моих собственных чувств. Мне нужна интенсивнейшая внутренняя жизнь, для того, чтобы плодотворней был мой труд на земле, моя война за счастье".

Можно было Луначарскому не растекаться мыслью по древу, а обойтись всего двумя словами: "агитация" и "пропаганда". Любая пьеса оценивалась, прежде всего, с точки зрения ее идейности. Если пьеса была правильной, коммунистической, то остальными ее достоинствами можно было и пренебречь. Среди коммунистических пьес попадались и хорошие, добротные, яркие, такие, например, как "Любовь Яровая" Константина Тренева или "Разлом" Бориса Лавренева. Были пьесы черно-белые, вроде "Шторма" Владимира Билль-Белоцерковского или "Оптимистической трагедии" Всеволода Вишневского. "Черно-белые", потому что в них не было полутонов, иных красок, кроме черной, для образов врагов революции, и белой для ее защитников. Большинство же советских пьес двадцатых годов прошлого века были откровенной конъюнктурной халтурой, и сейчас о них никто не помнит.

Из "черно-белых" пьес, шедших в Казанском русском театре, можно упомянуть "На красной родине" и "Памяти Парижской Коммуны".

Герой пьесы "На красной родине" рабочий-коммунист Янсен влюбляется в актрису Кадмину. Эта любовь увлекает Янсена в обывательское болото, отвлекая от партийных дел. Кадмина ставит Янсена перед выбором — или я, или партия. Угадайте, что выбрал Янсен?

Пьесу "Памяти Парижской Коммуны" написала и поставила уже упомянутая выше Зинаида Славянова. Сюжета, как такового, у пьесы не — было. Она представляла собой этакий революционный "винегрет": диалоги коммунаров; монологи Родины, Свободы и других символических фигур; песни-танцы. Собственно "Памяти Парижской Коммуны" и пьесой-то назвать было трудно. Концертная программа, не более того.

Единственной удачей Фаины в Казани стала роль Варвары Павловны в "Дворянском гнезде", поставленном Зотовым. Впоследствии Фаина будет играть Варвару Павловну в Баку, в совершенно другом театре у другого режиссера. "Разве ж эта роль для меня? — удивлялась самокритичная Фаина. — У Тургенева

сказано, что Варенька красавица, а я разве красавица? Или Василий Сергеевич решил надо мной посмеяться?" Но Павла Леонтьевна убедила Фаину, что она очень хорошо подходит для этой роли, и посоветовала играть притворщицу Вареньку тонко, так, чтобы притворство это было едва уловимым. "Казаться естественной и только изредка выдавать свои истинные помыслы взглядом", — таков был совет Павлы Леонтьевны. Разумеется, Фаина не могла удержаться от того, чтобы придумать Варваре Павловне подробнейшую биографию, которую, наверное, Тургенев бы одобрил. В Фаинином представлении эта холодная и двуличная светская львица когда-то была восторженной и романтичной девушкой, но, пережив трагедию — измену человека, в которого она была влюблена, ожесточилась, возненавидела весь белый свет, убедила себя в том, что никакой любви не существует, и решила, что впредь будет руководствоваться не чувствами, а выгодой. Фаина искренне верила в то, что люди не рождаются плохими, плохими их делают житейские обстоятельства.

Проучившись один год на юридическом факультете, Ирина собралась ехать в Москву, чтобы поступать в театральную Школу-студию МХАТ. "У меня не сложилось со Станиславским, так, может, у Ирочки сложится", — говорила Павла Леонтьевна. У Ирины сложилось. Она поступила в школу и училась у самого Станиславского и Елизаветы Телешевой, хорошей актрисы и замечательного, чуткого педагога.

Следом за Ириной уехали в Москву и Павла Леонтьевна с Фаиной. Сезон, проведенный в Казани, стал для них разочарованием и укрепил их в намерении играть на столичной сцене. Они сильно волновались и радовались тому, что их давняя мечта о Москве наконец-то начала сбываться.

Начала…

Глава четырнадцатая
"ОХ, ТЯЖЕЛА ТЫ, ШАПКА МОНОМАХА!"

"Разлетелось в серебряные дребезги
Зеркало, и в нем — взгляд.
Лебеди мои, лебеди
Сегодня домой летят!"

Марина Цветаева,
"Разлетелось в серебряные дребезги…"

В Москве сразу же начали ходить по театрам, знакомиться с новым и пополнять образование. Первым делом Фаина потащила Павлу Леонтьевну в Камерный театр смотреть позапрошлогоднюю премьеру — оперетту "Жирофле-Жирофля" Шарля Лекока, премьеру, о которой много говорили в Казани и чаще всего с восторженным придыханием. Вульф не питала особой страсти к буффонаде и вообще считала, что постановка оперетт пятнает репутацию серьезного театра, но компанию Фаине составила и была очарована Алисой Коонен, игравшей двух сестер-близнецов, которых различали лишь по цвету банта.

Таиров говорил: "Мы трактуем оперетку как сценическую музыкальную эксцентриаду, а не как комическую оперу. Хотим не выпевания арий, дуэтов и хоров, а, как и раньше, стремимся к новой сценической композиции, основанной на органическом слиянии ощущения, движения, слова и звука". Камерному театру удалось слить воедино ощущения, движения, слово и звук. Таиров, по своему обыкновению, продумал все до мелочей и придумал много новшеств. Декорации были представлены большим экраном в центре сценической площадки, дополнительными экранами по бокам, выгнутым потолком, имевшим акустическое значение, большой и широкой лестницей, словно подвешенной в воздухе. Подчеркнутая бедность декораций служила превосходным фоном для яркого искрометного действия, во многом яркого благодаря экзотическим костюмам, которые придумал талантливый художник Георгий Якулов. Он совместил спортивную одежду — трико, тенниски, короткие юбки — с роскошными аристократическими нарядами, и в результате

получились очень выразительные костюмы. Танцы поставил другой талант — балетмейстер Лев Лащилин. Коонен говорила, что Лащилин "вплел" танцы в действие. В спектакле все выглядело органично, в том числе и цирковые элементы, которые придумал Таиров.

Разумеется, Фаина не только хотела посмотреть спектакль, но и повидать Коонен, напомнить о себе, поинтересоваться вакансиями. Коонен встретила ее тепло, поделилась впечатлениями о прошлогодних зарубежных гастролях, рассказала о театральных делах и обнадежила — Таиров помнит о Фаине, имеет ее в виду и как только будет подходящая роль, так сразу же даст знать.

"Как только, так сразу" — вариант вежливого отказа. Фаина начала ходить по театрам в поисках места. В одни театры они приходили вместе с Павлой Леонтьевной, в другие — по отдельности. А вот на спектакли по вечерам ходили только вдвоем, чтобы можно было обмениваться впечатлениями. Очарованные таировской "Жирофле-Жирофля", они бодро продолжили знакомство с новыми постановками и новыми театрами. Но уже следующий спектакль — "Озеро Люль", поставленный по пьесе Александра Файко в Театре Революции, сильно их разочаровал. В первую очередь сюжетом. Детективная интрига, разворачивающаяся в абстрактной стране, совершенно не увлекла обеих, а обилие шумовых и световых эффектов вызывало у Павлы Леонтьевны приступ мигрени. "Ждала чуда, откровения, а вернулась домой с головной болью, и только", — так описывала Вульф свои впечатления от "Озера Люль". Кстати, Луначарский называл эту пьесу "сумбурной" и "отвратительно построенной", и считал, что она "до пошлости наивно подходит к проблемам революции". "Я сделал нарочно такой опыт, — писал Луначарский, — я спросил у пяти-шести человек, понимают ли они, в чем тут дело. И все эти люди единогласно ответили: "Нет, никак не можем понять".

Решив, что новых пьес с них достаточно, наши актрисы отправились смотреть классику — "Лес" Островского у Мейерхольда. Обеим показалось, что они сошли с ума, потому что они не смогли узнать столь хорошо знакомой им пьесы. Акробатика, парики неестественно зеленого цвета, непонятный мост на сцене… Если у Таирова лестница органически вписывалась в действие, то мейерхольдовский мост выглядел неестественным, непонятным, лишним. Павла Леонтьевна в своих мемуарах нашла место для этого спектакля. Она назвала его издевательством над зрителем, над Островским и над правдой. "В мейерхольдовском лесу я совсем заблудилась", — писала она.

К сожалению, революционная новизна формы очень часто затмевала содержание. Ознакомившись еще с некоторыми новыми постановками, Вульф и Раневская сократили список театров, в которых собирались искать вакансий, более чем наполовину. "Боже мой, — сокрушалась Павла Леонтьевна, — столько шума из ничего…" Обеим актрисам было обидно. Обидно за свои напрасные ожидания и несбывшиеся надежды. Несколько лет они предвкушали встречу с новыми веяниями в сценическом искусстве… А на поверку выяснилось, что большинство этих веяний ничего общего с искусством не имеют.

Встреча с Екатериной Гельцер была радостной, но Фаина заметила некоторые перемены в отношении к ней Екатерины Васильевны. Оно стало более сдержанным. Сердечным, теплым, как и прежде, но не в той степени. Что ж, бывает. Долгая разлука сказывается на отношениях, к тому же Екатерина Васильевна в то время была очень занята в Большом театре. Очень много артистов балета эмигрировало, и Гельцер, помимо сцены, занималась большой организационной работой — вместе с кучкой единомышленников создавала советский балет. Надо учитывать и то, что в то время Гельцер вступила в пору заката своей сценической карьеры (ее возраст подходил к пятидесяти годам). Это обстоятельство могло наложить отпечаток на характер.

Гельцер познакомила Фаину со знаменитым актером Художественного театра Василием Качаловым. Качалов был невероятно талантлив, невероятно красив и имел "благословение небес" — расположение новой власти. После революции он оказался в эмиграции, но в 1922 году с группой актеров Художественного театра принял приглашение Луначарского вернуться на родину. О тех знаменитостях, кто остался в эмиграции, очень быстро забывали. Людская память коротка, да и опасно было вспоминать эмигрантов. Тех же, кто остался или вернулся (т. е. — доказал свою лояльность Советской власти), буквально носили на руках. Впрочем, Качалова "носили на руках" заслуженно.

Можно предположить, что Екатерина Васильевна устроила это знакомство не без скрытой цели, в расчете на то, что Качалов мог помочь Фаине найти место в Москве. Но разве могла Фаина, благоговевшая перед Качаловым, обратиться к своему кумиру с такой просьбой? Или хотя бы намекнуть? Она благоговела, и этим все сказано. Благоговела и невероятно гордилась знакомством.

И пронесла эти чувства через всю свою жизнь.

Оказала Екатерина Васильевна Фаине и прямую протекцию. Она отправила Фаину к режиссеру Алексею Алексееву (настоящая фамилия его была Лившиц). В подвальном этаже дома № 10 в

Большом Гнездниковском переулке, который часто называют "Первым домом Нирнзее" или просто "домом Нирнзее", Алексеев готовил премьеру "новорожденного" Театра сатиры — обозрение (не пьесу, а обозрение) "Москва с точки зрения". В создании первого спектакля — обозрения "Москва с точки зрения" Алексееву помогала плеяда талантливых молодых писателей, среди которых были Виктор Ардов, Лев Никулин, Николай Эрдман, Виктор Типот, Абрам Арго, Николай Адуев (тот самый, который впоследствии возглавил секцию сатиры в Союзе писателей), Владимир Масс. Руководил театром режиссер Давид Гутман, опытный театральный миниатюрист и сатирик.

Можно только представить, как бы расцвел талант Фаины Раневской в Театре сатиры! Ах, неспроста, неспроста Екатерина Гельцер отправила Фаину к Алексееву! Ах, как бы замечательно Раневская могла бы сыграть Марселину в "Женитьбе Фигаро"! Ах, какой бы Мамашей Кураж она могла бы стать! А роль Марии Ивановны в "Маленьких комедиях большого дома" написана прямо "под Раневскую"…

Но — не сложилось. Причем отказалась Фаина. Алексееву как раз были нужны такие актеры, как она — молодые, но уже с опытом, энергичные, остроумные, характерные. Он встретил Фаину, что называется — с распростертыми объятиями и сразу же начал соблазнять. Не в прямом смысле соблазнять, а в переносном — пообещал комнату в общежитии (что в перенаселенной Москве 1924 года было очень ценным), хороший заработок и свободу творческого самовыражения. Условия были прекрасными, можно даже сказать — великолепными, но Фаине не понравился сам Алексеев, который из-за своей словоохотливости на первый взгляд производил впечатление несерьезного человека, не понравился ей подвал, в котором шли репетиции, пускай место и было известным — когда-то здесь находилось знаменитое кабаре Никиты Балиева "Летучая мышь", а больше всего не понравилось то, что вместо пьесы ставилось обозрение, состоящее из эстрадных номеров. Сразу же вспомнилась Казань с ее несерьезным репертуаром.

Если бы Фаина знала, что со временем на сцене Театра сатиры будут ставить Островского, Бомарше, Грибоедова, и ее любимого Чехова, то она бы без раздумий согласилась бы и, вне всяких сомнений, стала бы звездой этого славного театра. Но Раневская сочла эту, как она выразилась, "затею" несерьезной и отказалась. Алексеев, на которого молодая актриса произвела впечатление, предложил ей не рубить сплеча, а подумать.

— Что тут думать? — ответила Фаина. — Сценок ваших я в Крыму наигралась досыта…

Алексеев обиделся и сохранил эту обиду на всю жизнь. И Алексеев, и Раневская прожили долгую жизнь (правда, Алексееву не повезло, его дважды репрессировали), время от времени они встречались в обществе, но Алексеев неизменно делал вид, будто не узнает Раневскую. Так-то вот.

Денежная реформа 1922–1924 годов, в ходе которой старые, перманентно обесценившиеся "совзнаки" менялись на твердые, обеспеченные золотом червонцы, позволяла гражданам делать накопления, не опасаясь того, что за несколько месяцев они превратятся в пыль. Сезон в Казани не принес морального удовлетворения, но с точки зрения заработка он был неплохим и позволил Раневской и Вульф провести несколько месяцев в Москве в поисках работы. Поиски растянулись на месяцы, потому что актрисам с опытом обычно не отказывали сразу. "Зайдите через пару недель…". "Приходите через месяц, возможно что-то найдется…". "Надо подумать…". Лучше бы отказывали сразу, чем обнадеживать. Раневская с Вульф начали подумывать о том, куда бы им поехать (дело осложнялось тем, что был ноябрь и зимний сезон давно начался), когда на Петровке у Пассажа, в котором давно уже не торговали, случайно встретили режиссера Павла Рудина. Павел Анатольевич рассказал, что он работает в передвижном театре при Московском отделе народного образования (МОНО). К стыду своему, Фаина с Павлой Леонтьевной даже не подозревали о существовании такого театра. Узнав, что его друзья ищут места, Рудин пригласил их к себе. "Это, конечно, не Малый и не Художественный, но роли для вас найдутся и платят нам, "передвижникам", хорошо", — сказал он.

Малый… Художественный… "Мало хорошо, а много еще лучше", гласит еврейская пословица. Фаина с Павлой Леонтьевной приняли предложение Рудина с радостью. Во-первых, им обеим было приятно работать с Павлом Анатольевичем. Во-вторых, они уже собирались уезжать из Москвы в провинцию в поисках места. А тут такая удача! Хоть и передвижной театр, да "настоящий", классический, без новомодных "выкрутасов-прибамбасов", от которых только голова болит.

Передвижные театры не следует путать с театрами гастролирующими. Гастролирующая труппа разъезжает по городам и дает спектакли в зданиях театров или в каких-то иных, приспособленных для этой цели помещениях. Передвижные театры разъезжали по одному, своему, региону и выступали где придется — на площадях, в заводских цехах, в клубах, в актовых залах учреждений. Октябрьская революция бросила работникам театрального искусства клич: "На улицу!", "Для всех!", "Для

каждого!", "Культуру в массы!" Так и появились передвижные театры. Они были разными, начиная с оперного и заканчивая театром теней. Хуже всего, конечно, приходилось оперным певцам. Им, привыкшим к акустике оперных залов, было нелегко петь на площадях или в фабричных цехах. Драматическим актерам было немного легче, но все равно передвижные театры не пользовались среди них популярностью. Скажем прямо — в передвижные театры попадали от безысходности.

Декораций был минимум и были они легчайшими, костюмы — самыми простыми, но вот репертуар каждый театр определял самостоятельно. Передвижной театр ставил классические, то есть полноценные, театральные пьесы. И на репетициях Павел Анатольевич Рудин заставлял своих актеров выкладываться полностью. Тяжело в учении — легко в бою.

В бою, впрочем, тоже было тяжело. Переодевались и гримировались где попало, часто — на сквозняках, говорить приходилось громче обычного, чтобы было слышно зрителям, поэтому все актеры ходили охрипшие и пили гоголь-моголь для смягчения горла. Некоторые предпочитали полоскать горло ромашковой настойкой. Рабочих в театре было мало (Передвижному театру, как "второстепенному", никогда не выделяли нужного количества ставок), поэтому актерам приходилось участвовать в расстановке и разборе декораций. Время от времени Фаина показывала сценку. Она обертывала голову полотенцем, которое должно было символизировать головной убор, картинно прижимала пальцы к вискам и начинала причитать с подвыванием, копируя мадам Зорбалу, известную таганрогскую гадалку: "Ох, тяжела ты, шапка Мономаха! Ох, тяжела ты, шапка Мономаха!.." Под Мономахом подразумевался МОНО. Павла Леонтьевна смеялась до слез.

В Передвижном театре МОНО у Вульф обнаружилось несколько знакомых дореволюционной поры. Труппа представляла собой весьма пестрое собрание. Какую только известную антрепризу начала века ни вспомни — Собольщикова-Самарина, Каширина, Струйского, Линской-Неметти, Соловцова, Медведева, Синельникова, Зарайской, — кто-то да найдется из нее. Труппа была довольно большой, но многие актеры подрабатывали здесь в свободное время. Костяк составляли полтора десятка постоянных актеров Передвижного театра. Они несли на своих плечах основную тяжесть работы.

Фаина играла в Передвижном театре знакомые по Крыму роли — Шарлотту Ивановну, Анфусу Тихоновну в "Волках и овцах", Сваху в "Женитьбе"… Новыми стали для нее роль Наташи в "Трех сестрах" (прежде Фаина играла Ольгу) и роль Маруси,

главная роль в пьесе "Полустанки" Татьяны Майской. Фаине удалось создать образ интеллигентной девушки, жаждущей настоящего дела, удалось передать глубину чувств героини. Рудин также предложил Фаине роль Королевы в "Гамлете", но начавшиеся репетиции пришлось прекратить, потому что кто-то из руководства МОНО счел шекспировскую пьесу монархической.

Королеву Фаина сыграла позже, в Бакинском рабочем театре.

Играть в Передвижном театре было трудно. Взыскательной Павле Леонтьевне не нравилось, как здесь ставятся спектакли. Иногда она даже упрекала Рудина в небрежности. Возможностей для профессионального роста здесь практически не было. Однако работа в Передвижном театре давала возможность закрепиться в Москве в ожидании более подходящих вакансий. Не надо забывать, что Павлу Леонтьевну, кроме творческих мотивов, удерживали в Москве и личные — здесь училась ее дочь Ирина. Актеры Передвижного театра обеспечивались жильем (не отдельными квартирами, конечно, а местами в общежитии) и неплохо зарабатывали, потому что за "особый характер" работы, иначе говоря — за вечные разъезды по Москве и Московской области, им полагались приличные надбавки. Возможно, что Фаина и Павла Леонтьевна отыграли бы здесь несколько сезонов, но…

Но в Передвижном театре была вечная беда с директорами. Никто не рвался руководить столь беспокойным хозяйством, и потому в директора попадали проштрафившиеся работники МОНО, все, как один, совершенно далекие от театра. Кто-то за пьянство, кто-то за мелкую растрату (за крупную сажали, а то и расстреливали), кто-то за моральное разложенчество… На посту директора "ссыльные" продолжали вести себя так же, как и раньше. Пьяницы пили, растратчики норовили присвоить казенные деньги, моральные разложенцы завязывали новые интрижки… В 1925 году художественный отдел при МОНО, ведавший вопросами культуры в Москве, преобразовали в Управление московскими зрелищными предприятиями. Под шумок преобразования избавились от Передвижного театра, который воспринимался руководством как тяжкая обуза. В 1927 году Передвижной театр создадут вновь… Хотелось бы написать, что это уже будет совершенно другая история, не имеющая отношения к нашей героине, но на самом деле жизнь снова приведет Фаину Раневскую в Передвижной театр. Ненадолго. Но об этом будет сказано позже…

Узнав о том, что Передвижной театр закрывается, Раневская и Вульф поняли, что им снова придется искать счастья, то есть — работы, в провинции. Алиса Коонен попробовала было

пристроить Фаину в Театр Революции[28], которым в то время руководил режиссер Алексей Грипич. Грипич был учеником Мейерхольда, но не последователем. Он чурался излишнего новаторства, хранил традиции русского театра, но пьесы предпочитал современные, советские. А какие же еще пьесы можно ставить в Театре Революции?

Грипич в то время готовился к постановке сатирической комедии Бориса Ромашова "Конец Криворыльска", которая стала его последней постановкой в Театре Революции. Пьеса, в которой рассказывалось о борьбе комсомольцев с пережитками прошлого и врагами революции, обладала всеми недостатками модных "скороспелок" — примитивностью сюжета, шаблонностью образов и т. п. В финале Криворыльск переименовывался в Ленинск (!). Ромашов, кстати говоря, написал "Конец Криворыльска" специально для Театра Революции. Грипич собирался "попробовать" Фаину в роли главной героини боевой комсомолки Розы Бергман. Пьеса Фаине не понравилась совершенно, но она бы согласилась играть в ней хоть главную, хоть второстепенную роль, если бы Грипич взял бы в труппу и Павлу Леонтьевну. Но, к сожалению, для Павлы Леонтьевны места у Грипича не нашлось. "Барынь у меня хватает, — сказал Грипич Фаине, — а вот с комсомолками плохо".

Разве могла Фаина расстаться с Павлой Леонтьевной, которая заменила ей мать и сестру, стала ее наставницей и другом? Конечно же нет. Она отказалась от предложения Грипича. Узнав об этом, Павла Леонтьевна попыталась переубедить Фаину.

— Нельзя ломать свою судьбу из-за надуманных причин! — говорила она. — Если уж выпала удача, представился случай, то непременно надо воспользоваться! Я всю жизнь жалею о том, что под влиянием данного Незлобину обещания отказалась от предложения Станиславского. Вспоминаю об этом всякий раз, когда слышу о Художественном театре или прохожу мимо него. Умоляю тебя, заклинаю — не повторяй моей ошибки! Соглашайся, иначе станешь жалеть всю свою жизнь, как жалею я!

— Я не буду жалеть! — твердо ответила Фаина. — Обещание, данное антрепренеру, — это совершенно другое. Я не буду ни о чем жалеть, потому что я просто не могу поступить иначе.

В тот день они едва не поссорились. В первый и единственный раз в жизни…

Кто-то из театрального начальства рассказал Павлу Рудину о том, что главный врач шахтерского санатория из Святогорска, что в Донецкой губернии, прислал письмо с просьбой откомандировать на лето труппу для игры в театре при санатории.

— Юг! Санаторий! — радовался Рудин. — На всем готовом! Рай! Истинный рай! Надо соглашаться и ехать! Непременно! Пока другие не опередили!

Надо, так надо. Ехать, так ехать. Почти весь костяк оставшейся не у дел труппы Передвижного театра поехал с Павлом Анатольевичем в Святогорск.

Ехали с опаской, делились сомнениями. Никому еще не приходилось видеть театров при санаториях. Что там за "истинный рай"? И рай ли вообще?

Глава пятнадцатая
В РАЮ

"Паруса уплывают на север,
Поезда улетают на юг,
Через звезды, и пальмы, и клевер,
Через горе и счастье, мой друг.
Все равно — не протягивай руки,
Все равно — ничего не спасти.
Только синие волны разлуки.
Только синее слово "прости"…"

Георгий Иванов, "Только темная роза качнется…"

На месте оказалось, что Павел Анатольевич нисколько не преувеличивал. В Святогорске действительно был рай. Смешанный лиственнососновый лес, река, солнце… Санаторий был новым, построенным всего три года назад, просторным, светлым. Театр — дощатое строение, чем-то напомнившее Фаине Летний театр в Малаховке, как раз заканчивали строить — зал на триста мест, удобная сцена, бархатные кулисы. Декорации изготавливаются в мгновение ока, от добровольных помощников нет отбоя…

— Я и не думал, что вы приедете, — честно признался главный врач, внешностью и манерами напомнивший Фаине таганрогского доктора Шимановского — такой же пожилой, добрый и энергичный, только борода узкая, клинышком. — Признаться честно, когда мне из Киева отказали, я в Москву в сердцах письмо написал. Пожаловаться хотелось на наших бюрократов. А на то, что мне из Москвы артистов пришлют, я и надеяться не смел.

Кормили в шахтерском санатории как на убой. Еда была простой, но сытной. Если каша, то со сливочным маслом, если борщ, то с мясом и такой густой, что ложка в нем стояла, не падая. Котлеты в ладонь и тех котлет две на порцию. Добавку

можно было просить сколько угодно раз. Между обедом и ужином полагался полдник — молоко с булкой. Практичные шахтеры дарили актрисам не только букеты полевых цветов, но и фрукты. Корзинами, благо фрукты здесь стоили копейки. Фаина не питалась так обильно со времен отъезда из родительского дома. То денег не хватало, то времени, то еды. Очень скоро платья, прежде сидевшие на Фаине свободно, стали ей тесны.

— Фаиночка, не обессудьте, но если так пойдет и дальше, то я буду вынужден отдать вашу роль в "Саду" Кречетовой, — поддразнивал ее Рудин. — У Чехова сказано: "Шарлотта Ивановна в белом платье, очень худая, стянутая", а вы уже далеко не худая.

— Отдавайте, — соглашалась Фаина, потому что в раю совершенно не хочется спорить, — а мне взамен дайте играть Варю.

Роль Раневской Фаина не просила даже в шутку, потому что Раневскую играла Павла Леонтьевна.

Во время работы в Передвижном театре вставали рано, а ложились поздно — специфика. Сначала надо добраться до Леонтьевского переулка, где базировался театр, затем на тряском грузовике ехать на место выступления, выгружаться, готовиться, играть, загружаться, ехать обратно. По возвращении в Леонтьевский начинали разбирать сыгранные спектакли или репетировали. Выступать приходилось по пять дней в неделю, редко — четыре.

А в санатории был рай. Раневская и Вульф просыпались утром от солнца и пения птиц, вставали не сразу, позволяли себе понежиться в мягких постелях. Затем не спеша шли завтракать. После завтрака немного гуляли по территории, наслаждаясь утренней прохладой. В десять часов шли на репетицию и репетировали до обеда. Затем — тихий час, когда кругом царила тишина и даже мухи, казалось, не осмеливались жужжать (за порядком здесь следили ой как строго). После тихого часа — полдник, затем прогулка по лесу, где всегда было прохладно или чтение в комнатах, которые по-больничному назывались "палатами". Ужин для артистов начинался на полчаса раньше положенного, потому что пока ужинали отдыхающие, артисты готовились к спектаклю.

Играть надо было каждый вечер, кроме понедельника. Играли с удовольствием, на пределе возможностей. Для такой благодарной публики, как шахтеры, иначе играть было невозможно. Во время спектакля в зале царила полная тишина, которая после занавеса взрывалась такими оглушительными аплодисментами, что колыхались кулисы. Кланяться выходили по пять-шесть раз. Павла Леонтьевна, скучавшая по

преподавательской работе, сокрушалась о том, что в санатории было невозможно организовать драмкружок. Люди приезжают всего на четыре недели, пока сценические азы растолкуешь, уже прощаться пора.

В Святогорске Фаина стала матерью Павлы Леонтьевны. В пьесе "Волчьи души"[29] Джека Лондона она сыграла роль миссис Старкуэтер, супруги финансового магната, а Павла Леонтьевна — роль дочери Старкуэтеров Маргарет, молодой женщины, придерживающейся революционных взглядов. То обстоятельство, что Фаина сыграла мать, а Павла Леонтьевна — дочь, сильно забавляло обеих. Героиня Фаины миссис Старкуэтер была женщиной недалекой. Фаина выбрала из роли несколько фраз, таких, например, как: "Я всегда говорила, что во всем виноваты автомобили!", "Маргарет, ребенок опять похудел", "Когда я была молода, в обществе было не принято говорить о воровстве", и произносила их, когда ей вздумается, совершенно не к месту. Павла Леонтьевна смеялась до слез.

Помимо "Волчьих душ" в санатории Фаина сыграла еще одну новую роль — аристократку, пытавшуюся спрятаться от революции в уездном захолустье, в комедии Пантелеймона Романова "Землетрясение". "Землетрясение", ставшее одной из первых советских комедий, представляло собой хронику пореволюционных событий, в которой смешное сочеталось с грустным. В двадцатые годы прошлого века эта пьеса была очень модной. Так же, впрочем, как и "Волчьи души".

От спокойной уютной жизни в санатории так и веяло домом. На Фаину то и дело накатывали воспоминания о детстве, о родных. Вдруг начали каждый день сниться родные, начиная с отца и заканчивая умершим в трехлетием возрасте братиком Элей. Раньше родные тоже снились, но редко, не каждый месяц, и, преимущественно, снилась мама, а теперь Фаина видела всех, порознь и вместе. Если всех вместе, то чаще всего за столом, во время обеда. Все собрались и ждут ее. Отец никогда не произносил благословения над едой, пока все не были в сборе. Все собрались и ждут. Отец нервничает, то и дело смотрит на часы, что висят на стене. Фаина здесь, она всех видит, но ее не видит никто и стул ее пуст… Фаина просыпалась, плакала, вспоминала, снова плакала… Вдруг, само собой, изменилось ее отношение к родным. Фаина поняла, что отец ее не был деспотом, да и злым он, в сущности, тоже не был, просто имел властный характер и находился в плену у широко распространенных предрассудков. Но он же любил всех своих детей и хотел им добра. Раньше Фаине казалось, что, в отличие от сестры, родители ее не любят, но теперь она поняла, что это не так, что

она ошибалась и во многом была виновата сама. Надо было вести себя дипломатичнее и не дичиться. Почему отец и мать уделяли Белле больше внимания? Потому что та всегда была веселой, общительной. Начнет щебетать — не остановишь. А Фаина сядет в углу и молчит. Не стоило ей быть такой букой. Жизнь, она как зеркало — что покажешь, то и увидишь. И Беллу не стоило считать глупой из-за того, что у нее были иные приоритеты. Кому-то на сцену хочется, а кому-то замуж. Кому-то слух услаждают аплодисменты, а кому-то детский лепет. И мама совсем не была нерешительной, во всем покорной отцу, как когда-то казалось Фаине. О, нет, нет и еще раз нет! Мама старалась поддерживать дома мир, она проявляла чудеса дипломатии для того, чтобы в семье не разразилась "гражданская" война. И делала это мягко, ласково, с улыбкой, лишь иногда позволяла себе вздохнуть — ох уж этот ужасный в своем упрямстве фельдмановский характер, Фельдманам бы больше подошло зваться Эйзлманами[30].

Одна из актрис труппы, Нина Волкова, была наполовину цыганкой и втихаря (тогда это не одобрялось) занималась гаданием. Фаина в гадания не верила. Дома ей с детства внушали, что гадания — грех и вздор. Сказано же в Торе: "Да не найдется у тебя никого, проводящего сына своего или дочь свою через огонь, ни кудесника, ни волхва, ни гадателя, ни чародея, Ни заклинателя, ни вызывающего духов, ни знахаря, ни вопрошающего мертвых…". Да и потом, не сбываются они, эти гадания. В Ростове, еще до революции, к Фаине на улице привязалась цыганка. Выпросила пять рублей и нагадала по руке, что будет Фаина в золоте купаться и славу великую иметь. Где то золото? Где та слава? Увидела хитрюга дурочку, вышедшую из здания театра, и наговорила ей с три короба. За пять рублей-то. Будущего не существует, поэтому никто его предсказать не может. Вздор это все. Доживем — увидим, а пока не дожили, нечего и суетиться.

А тут что-то захотелось погадать. Стесняясь своего желания, Фаина после спектакля попросила Нину раскинуть карты на ее родных.

— Все живы, — заверила Нина, когда карты легли на стол. — Скучают по тебе очень. Увидитесь вы не скоро и не здесь, а где-то далеко, но увидитесь. Жди!

Фаина стала ждать. Что ей еще оставалось делать?

У Павлы Леонтьевны в святогорском "раю" была своя печаль. В конце июня она услышала по радио о том, что скончался ее учитель Владимир Николаевич Давыдов. О кончине Давыдова было объявлено по радио на всю страну, потому что он был

народным артистом республики и вообще пользовался у большевиков почетом, как человек, доказавший делом свою лояльность. В августе 1918 года, будучи на гастролях в Архангельске, Давыдов неожиданно для себя самого (от политики он всегда был далек, жил только сценой) оказался у белых. 2 августа 1918 года в Архангельске высадился девятитысячный отряд Антанты, преимущественно состоящий из англичан. Советскую власть сменило Верховное управление Северной области, затем областью до февраля 1920 года управлял генерал Миллер, назначенный адмиралом Колчаком. Многие уплыли в эмиграцию вместе с Миллером на ледокольном пароходе "Козьма Минин" и яхте "Ярославна", а Давыдов остался и приветствовал приход красных. Дело, скорее всего, было не в политических симпатиях, а в том, что Петроград, в котором находился Александринский театр, принадлежал красным. Давыдов не мыслил свою жизнь без театра, которому он отдал более сорока лет жизни и с которым был связан тысячью незримых нитей. Будучи большим дипломатом, Давыдов хорошо приспособился к новой власти и даже сделал "комплимент" самому Луначарскому, сыграв роль старика Бунта в написанной наркомом просвещения пьесе "Фауст и Город"[31].

По вечерам, после спектакля, Фаина вспоминала Таганрог, а Павла Леонтьевна — Петербург. От печальных воспоминаний на глаза сами собой наворачивались слезы. Однажды Фаина спросила Павлу Леонтьевну о том, почему она не хочет вернуться в Петроград (Вульф на самом деле никогда не изъявляла такого желания).

— Не хочу видеть Александринского театра, не хочу ходить по тем же улицам, по которым когда-то ходила, — ответила Павла Леонтьевна. — Сцена театра и улицы усыпаны осколками разбитых надежд… Не хочу.

Прощаясь, главный врач санатория пригласил труппу приехать следующим летом. Актеры охотно приняли предложение, обменялись адресами и договорились списаться по весне.

Разъезжались в разные стороны, кто куда. Раневская и Вульф уехали в Баку. Поехали через Москву, чтобы проведать Ирину. Вместе с ними ехал и Павел Рудин, у которого в Москве жил сын Георгий. Георгий только что окончил ВХУТЕМАС[32], и Павел Анатольевич хотел обсудить с ним планы на будущее. У него была мечта работать вместе с сыном. Павла Леонтьевна советовала отпустить Георгия в "свободный полет".

— Я бы ни за что не согласилась играть на одной сцене с Ириной, — говорила она. — Можно и нужно помочь советом,

наставлением, но служить в одном театре — это чересчур. Присутствие родителей рядом сковывает. Родители не могут дать беспристрастную оценку, вдобавок то, что сын служит в том же театре, где режиссером его отец, непременно даст повод для сплетен и кляуз.

— Что ж нам, теперь всю жизнь порознь жить, как чужим? — хмурился Рудин. — Мы четырнадцать лет так прожили, хочется теперь уж вместе… И почему — кляузы? Георгий — художник, ролей ему не играть, а все кляузы случаются из-за ролей…

Фаина слушала и думала — а правильно ли поступает она, таскаясь за Павлой Леонтьевной, как иголка за ниткой? Не сдерживает ли присутствие Павлы Леонтьевны ее развития? Хорошо, конечно, когда рядом есть такая мудрая советчица, но, с другой стороны, Фаина привыкла чуть что, так сразу же обращаться к Павле Леонтьевне за советом. А надо бы самой, самой, без поддержки… Взрослая уже, не девочка…

Думала так, и пугалась. Как можно расстаться с Павлой Леонтьевной? Как такая мысль вообще могла прийти ей в голову? Это же единственный родной ей человек! Что за глупости приходят на ум? Рудин прав, нельзя всю жизнь жить порознь с родным сыном. И Павла Леонтьевна тоже права. Каждый по-своему прав…

Вывод напрашивался сам собой. Надо жить в городе, где есть несколько театров, и служить в разных. Тогда и волки будут сыты, и овцы целы.

От таких мыслей Москва становилась еще желаннее. Но пока что наших неразлучных актрис ждал Баку.

Глава шестнадцатая
ГОРОД ВЕТРОВ

"Мне нравится,
что можно быть смешной —
Распущенной —
и не играть словами…"

Марина Цветаева, "Мне нравится, что Вы больны не мной…"

Баку начал искушать Фаину сразу и искушал умело, по-восточному — тонко, но настойчиво, тихонько, но постоянно, и сразу в оба уха, иначе говоря — со всех сторон.

Первое искушение было сразу же по приезде. Выйдя из поезда, Фаина очутилась среди шумной южной толпы, которая подхватила ее и вынесла на вокзальную площадь. Солнце, зелень, море, но атмосфера не курортно-расслабленная, а рабочая, деловитая. Баку, хоть и находился на юге у моря, но был городом промышленным, а не курортным. Совсем, как Таганрог.

Фаина ехала в Баку с опаской. Впрочем, опаска эта сидела глубоко в душе постоянно, начиная с 1918 года. Хорошо еще, что все знали ее, как Фаину Раневскую, а не Фаину Фельдман. Не возникало ненужных ассоциаций с таганрогским купцом первой гильдии, промышленником и домовладельцем Гиршем Фельдманом. В середине двадцатых годов за принадлежность к буржуазии уже не расстреливали, но чистки, в ходе которых "чуждый элемент" изгонялся из учебных заведений и с рабочих мест, проходили постоянно. Вполне можно было лишиться возможности играть, лишиться своей профессии. Или же поиметь еще какие-нибудь неприятности.

В Баку у Гирша Фельдмана были деловые интересы. Нефтяная вышка, экспорт-импорт — обычный гешефт солидного человека. Бакинские партнеры часто бывали в Таганроге. Если партнер был евреем, то он непременно приглашался домой на ужин. Фаина боялась встретить в Баку кого-то из старых знакомых. Умом понимала, что боится напрасно — столько лет прошло, она выросла, изменилась, выступает под другой фамилией и знакомые те давным-давно эмигрировали (если не

что похуже), но ничего не могла с собой поделать. Казалось, что стоит ей только выйти на сцену, как кто-то в зале воскликнет: "Смотрите, да это же Фаня, дочь Гирша Фельдмана!"

Спустя месяц Фаина успокоилась. Никто ее не узнавал. Тем более что пожилые евреи почти не ходили в Бакинский рабоче-крестьянский театр. У них был свой, еврейский театр, с привычным репертуаром, на улице Гоголя при клубе горских евреев имени Ильяева.

Первое искушение крылось в сходстве Баку с Таганрогом. Только Баку был многолюднее, шумнее. Жизнь здесь кипела, бурлила, и Фаине это очень нравилось. В тихих сонных местах она любила бывать на отдыхе, две-три недели в году. А все остальное время предпочитала проводить там, где жизнь била ключом. Интересно же.

Второе искушение началось в театре.

— Фаина, вы не понимаете своего счастья, — убеждал актер Евгений Агуров, с которым Раневская сдружилась сразу же по приезде. — Вас занесло в Баку счастливым ветром. Вам уже рассказали, что Баку называют "Городом ветров"?..

— Еще в поезде рассказали, — смеялась Фаина. — И потом еще много раз.

— Вот видите! — Агуров с таким многозначительным видом поднимал вверх указательный палец, будто от того, как называют Баку в Фаининой судьбе что-то зависело. — Счастливый ветер занес вас в Город ветров, а вы не понимаете своего счастья…

"Вы не понимаете своего счастья" означало — ну зачем вам нужна Москва с ее Камерным театром, когда есть Баку и в нем есть новый рабочий театр? Фаина уже не рада была, что проболталась о своих планах. Но Агуров так интересовался и так уютно слушал, подперев щеку ладонью… И вообще он был человеком приятным, располагающим к общению. Сразу же, на правах "старожила", приехавшего в Баку месяцем раньше, взял над Фаиной и Павлой Леонтьевной шефство. Устроил им экскурсию по Баку, познакомил с нужными людьми — с хорошим дамским парикмахером, с хорошей портнихой, с "волшебниками", которые за деньги могли Луну с неба достать.

— Вот я приехал сюда из Москвы! — здесь Агуров делал паузу. — Никто меня не заставлял, сам взял и приехал, когда узнал, что здесь открывают новый театр. Новый театр! Вы понимаете, что такое "новый театр"? Нет, вы не понимаете! Все корифеи стояли у истоков! Были основоположниками нового дела! У них не было конкурентов, поэтому-то они и стали корифеями!..

Фаина считала немного иначе, но не спорила, кивала.

Пылкостью Женя Агуров напоминал ей брата Яшу. Тот тоже был такой, заведется — не остановишь. Был… Был? Нет — не был, а есть! Яков жив! Все живы!

— Посмотрите на меня! — Агуров отступал на шаг и замирал на мгновение, давая Фаине возможность оценить темно-синий твидовый костюм, сшитый здесь, в Баку. — Я три года прослужил в московских театрах! Не в самых известных, но в московских!..

"Не в самых известных" было мягко сказано. Агуров служил скорее в полусамодеятельных студиях, нежели в театрах. Но Фаина уважительно округляла глаза — в московских, да.

— И что?! — трагическим тоном вопрошал Агуров. — Чего я там добился?! А здесь — новый театр! Играй любую роль! Есть возможность заняться режиссурой! Фаина, вы не понимаете своего счастья… Мы будем основоположниками! Спустя много лет наши портреты будут висеть в фойе…

— А на площади нам поставят памятник! — смеялась Фаина.

Агуров обижался и махал рукой — ну о чем можно разговаривать с такой несерьезной женщиной? Но на следующий день снова заводил свою песнь.

Бакинский рабочий театр был не таким уж и новым. Официально он был создан в 1923 году, а на самом деле — еще в 1920-м, просто до 1923 года она назывался Русским сатирагиттеатром. Но перспективы здесь были большими, потому что только с 1925 года театр начал переходить от обозрений и миниатюр к серьезному репертуару. Едва приехав, Фаина получила несколько ролей. Знакомыми были миссис Старкуэтер в "Волчьих душах" и Варвара Павловна в "Дворянском гнезде". Новыми — Королева в "Гамлете" и маленькая эпизодическая роль крестьянки в пьесе революционного драматурга Константина Тренева "Пугачевщина". Тренев был знаком Павле Вульф и Фаине еще с крымских времен. Он жил в Симферополе, часто бывал в театре, был поклонником Павлы Леонтьевны и даже написал пьесу "Грешница" специально для нее. Та пьеса оказалась слабенькой, но драматург Тренев быстро набирал силу. "Пугачевщину" критиковали за "недостаточно верное освещение пугачевского движения" (треневскому Пугачеву не хватало идейности), но ставили охотно, потому что она была написана сочным выразительным языком и имела крепкий, хорошо "свинченный" сюжет. Следующая пьеса Тренева "Любовь Яровая" стала одной из главных пьес советской сцены. О ней еще будет сказано позже.

"А может, и в самом деле ну ее, эту Москву? — думала Фаина. — Сколько можно тешить себя несбыточными надеждами? Баку — большой город, промышленная столица Кавказа. Климат

тут приятный, а к запаху нефти быстро привыкаешь. Театр славный, люди собрались хорошие, ролей много…"

Искушение было велико, очень.

Фаина понравилась художественному руководителю (и основателю) театра Владимиру Швейцеру. К уже упомянутым ролям вскоре добавились роль Софьи Мироновны в сатирической комедии Бориса Ромашова "Воздушный пирог", роль кухарки Насти в "Мандате" Николая Эрдмана и роль другой кухарки, Дуни, в "Заговоре императрицы" Алексея Толстого. "Иду в народ, специализируюсь на кухарках", — шутила Фаина.

В "Воздушном пироге" рассказывалось о том, как коварные нэпманы запутали в своих хитрых сетях молодого директора советского предприятия. Среди героев пьесы был обюрократившийся совслужащий (советский чиновник) Коромыслов. Фаина играла его жену. Вот пример типичного диалога между супругами:

"Софья Мироновна. Мы на одну минутку. Вы, кажется, не очень заняты, Илья?

Коромыслов. Я просил докладывать через секретаря".

Или вот:

"Софья Мироновна. Илья, у меня чрезвычайно серьезное дело.

Коромыслов. Вы видите, что я занят.

Софья Мироновна (подойдя к нему). Я схожу с ума, Илья.

Коромыслов. Короче".

Такая "вкусная" роль давала Фаине огромный простор для творчества. Ее Софья Мироновна то и дело бунтовала — корчила гримасы, когда Коромыслов поворачивался к ней спиной, показывала кукиш, выразительными взглядами взывала к залу в поисках поддержки. Становилось ясно, что Софья Мироновна не такая уж и забитая, не настолько покорная, как кажется на первый взгляд. Но в финале пьесы, когда Коромыслов ждал приговора, Софья Мироновна с такой любовью говорила ему: "Илья, успокойся, все уладится. Успокойся, милый", что гротескный образ тут же превращался в драматический.

"Мандат", представлявший собой сатирический фарс с элементами комедии положений и написанный в подлинно гоголевском стиле, пользовался у публики особенным успехом. Героиня Фаины служила в семье Гулячкиных, так называемых "осколков прошлого", у которых девизом было: "Да когда же настанет это старое время?!". Кухарка была под стать своим хозяевам и особым умом не отличалась. Но ведь недалекую девушку можно сыграть по-разному. Когда Фаинина Настя читала вслух любовный роман и комментировала его, зрители смеялись до слез. Текст сам по себе был хорош, но игра была просто

бесподобной.

"Настя (читает). "В таком случае, вскричала принцесса, я сбрасываю маску лицемерия. И их уста соединились в экстазе". Господи, какая жизнь. И такую жизнь *(пауза)* ликвидировали. Если бы наше правительство принцесскую жизнь знало, разве бы оно так поступило?"

Дуня из "Заговора императрицы" была совсем непохожа на Настю из "Мандата". Они различи-лись настолько же, насколько "Мандат" отличался от "Заговора". Пьесу эту Алексей Толстой написал сразу же по возвращении из эмиграции в 1924 году в соавторстве с историком Павлом Щеголевым. Щеголев, которому принадлежала идея "Заговора", был членом Чрезвычайной следственной комиссии при Временном правительстве, которая весной и летом 1917 года расследовала преступления царского режима. На самом деле никакого "заговора императрицы" не существовало, а был заговор против императрицы, приведший к убийству Распутина. Но дело не в этом, а в том огромном успехе, которым пользовалась пьеса. Ее ставили по всей стране.

Дуня хоть и проста, да не глупа. Все подмечает, говорит то, что думает. О своем хозяине Григории Распутине отзывается без какого-либо пиетета: "Продрыхается, встанет", "А ну его к черту. Жеребец. Ему все равно — с кем спать", чашку на стол перед ним ставит швырком. Роль Дуни маленькая, выписана Дуня блекло, схематично, но Фаина сразу же придумала, как ее оживить. Она сделала Дуню кокеткой — нарумянила щеки, начала кокетничать с сыщиками Скворцовым и Копейкиным. Роль сразу же заиграла.

Агуров продолжал уговаривать остаться в Баку. Был момент, когда Фаина уже готова была поддаться искушению, тем более, что Павле Леонтьевне тоже предлагали остаться в Баку. Режиссер Бакинского ТРАМа, (театра рабочей молодежи) Игорь Савченко мечтал заполучить в свой театр такого педагога, как Вульф. Очень уж все удачно складывалось, но Фаина все же устояла, решила, что не станет задерживаться в Городе ветров дольше, чем на один сезон. Ролей было много, коллектив был замечательным, но Фаина хорошо помнила рассказы Павлы Леонтьевны об опасностях, подстерегающих актера на провинциальной сцене. Наберешься штампов, станешь менее требовательной к себе и сама не заметишь, как превратишься из актрисы в ремесленницу.

Нет! Нет! Ни за что!

Ремесленницей Фаина быть не хотела. Лучше уж в суфлеры или в билетерши. По крайней мере, хоть не стыдно будет за свою работу…

Полутора годами позже, когда Фаина и Павла Леонтьевна жили и работали в Смоленске, Фаина получила письмо от

Евгения Агурова, в котором тот писал, что хочет покинуть Бакинский рабочий театр. Агуров почувствовал, что начал деградировать как актер, и решил "сменить сцену". Посоветовавшись с режиссером Львом Изольдовым, Фаина пригласила Агурова в Смоленский городской театр, где он прослужил несколько сезонов[33].

Было еще и третье искушение, сугубо личного характера. У Фаины появился поклонник. "Не почитатель, а воздыхатель", — как уточняла Фаина. Воздыхателем был Семен Абелевич Гутин, видный организатор нефтяной промышленности, занимавший ответственные посты в центральном правлении Союза горнорабочих Азербайджанской ССР. Гутин любил театр и, несмотря на свою занятость, старался выкраивать время для того, чтобы бывать на всех премьерах. Обратив внимание на Фаину, Гутин явился к ней после спектакля за кулисы с цветами. Когда же за разговором выяснилось, что Фаина литвачка[34], Гутин пошутил насчет того, что "литвак литвака видит издалека", сказал, что сам он из Могилева, и пригласил Фаину в ресторан.

После знакомства Гутин начал часто появляться в Бакинском рабочем театре. Когда Фаина видела его в первом ряду с букетом, лежащим на коленях, то не могла сдержать улыбки, потому что невысокий полный Гутин с букетом выглядел немного комично. Общаться с Гутиным Фаине было приятно, он был интересным собеседником, но о чем-то большем, чем простое знакомство, не могло быть и речи. Сразу по нескольким причинам. Во-первых, Гутин был женат, а у Фаины были свои принципы. "Роль роковой разлучницы я играла только на сцене", говорила она. Во-вторых, "быть приятным собеседником" еще не означает "стать героем романа". Гутин был не в Фаинином вкусе. Пусть он был хорошим человеком, пусть у него было к Фаине сильное чувство, пусть он имел широкие возможности, но в любви количество не переходит в качество. Можно иметь уйму достоинств, но если нет той самой загадочной искорки, то ничего не выйдет…

— Ничего хорошего из этой затеи не выйдет, — строго говорила Фаина, когда ее воздыхатель становился особенно настойчивым. — Слишком уж мы разные…

— Так это же хорошо! — возражал Гутин. — Поэтому нам интересно друг с другом!

Под романтику Гутин, как и положено коммунисту, подводил крепкую материальную базу — отдельная квартира, высокий оклад, доступность всех жизненных благ из специальных распределителей, сценическая карьера…

— Ты станешь звездой азербайджанского театра! — соблазнял он Фаину. — У тебя все данные для этого.

В одно ухо — Гутин, в другое — Агуров, режиссер Савченко обхаживает Павлу Леонтьевну… Поистине Баку — искусительский город. Город искушений, а не Город ветров!

Поняв, что взаимности ему не добиться, Гутин сильно расстроился. На спектаклях стал появляться реже, но все же приходил и приносил такие же огромные букеты, что и раньше. На прощанье, когда Фаина уезжала из Баку, он подарил ей ожерелье из жемчуга.

— Жемчуг дарить нехорошо, — сказала Павла Леонтьевна, когда Фаина похвасталась ей подарком. — Это к слезам.

— Какие слезы! — отмахнулась Фаина. — У нас ничего не было такого, чтобы слезы лить.

После отъезда из Баку Фаина больше с Бутиным не встречалась. Писем они друг другу не писали[35].

Баку обиделся на то, что Фаина не поддалась его искушениям, и отомстил. Причем не только Фаине, но и всему Рабочему театру.

В 1926 году на экраны вышел фильм "Проститутка", снятый трестом Белгоскино. В драме из семи частей (тогда фильмы делились на части) главную роль сыграла актриса МХАТа Вера Орлова. Сценарий написал писатель Виктор Шкловский. Популярность у "Проститутки" была колоссальная, в кассы выстраивались очереди. Руководству Бакинского рабочего театра захотелось отщипнуть кусок от чужого пирога. В считанные дни была написана пьеса по мотивам картины. Пьесу поставили с двух репетиций и стали ждать баснословных барышей. Фаина играла в спектакле проститутку Маньку, погрязшую в пороке и не желающую начинать праведную жизнь. Манька была героиней второстепенной и служила фоном, на котором развертывалась драма главной героини. Пьеса, написанная (вернее — списанная с фильма) за два-три дня, была ужасно "сырой", поэтому Фаине пришлось написать свою роль заново.

Расчет оправдался. В Бакинском рабочем театре впервые узнали о таком явлении, как аншлаг. Билетами на "Проститутку" спекулировали — это ли не высшая форма народного признания, когда зрители готовы переплачивать за билеты втрое? Знакомые умоляли Фаину и Павлу Леонтьевну дать им контрамарок… Все, конечно, понимали, что причиной столь оглушительного успеха является привлекательность сюжета, а не актерская игра и не мастерство режиссера, все понимали, что пьеса сыровата и пошловата, но все равно было приятно видеть набитый битком зал. И заработать лишнюю копеечку под конец сезона тоже было приятно. Деньги, они же никогда не бывают лишними.

Вызов в городской комитет партии прозвучал для Швейцера

как гром среди ясного неба. В горкоме ему был устроен разнос по полной программе — начиная с угрозы исключения из партии (что означало мгновенный конец карьеры) и заканчивая перспективой продолжения культмассовой работы где-нибудь на Крайнем Севере. Допущена серьезная оплошность — в рабочем театре занялись смакованием разврата и вместо того, чтобы нести в народ высокие идеи революции, понесли черт знает что. Идеологическая диверсия. Оправдаться тем, что пьеса была взята с советского экрана, у Швейцера не получилось. Партийные работники, призванные беречь чистоту культуры, сказали, что с киношниками тоже разберутся, и напомнили Швейцеру, что кроме "Проститутки" в кинотеатрах демонстрируются такие фильмы, как "Броненосец "Потемкин"" и "Стачка" — что бы не поставить?

Спектакль сняли с репертуара. В "Бакинском рабочем", газете, в которой публиковал свои стихи Сергей Есенин, была напечатана критическая заметка, в которой было сказано, что руководство театра "превратило сцену в панель". Желая загладить свою вину и сохранить свое место, Швейцер сделал очень правильный ход — передал "неправедные" деньги Деткомиссии при Баксовете[36] на нужды детских домов. Заместитель председателя Деткомиссии Петр Каневский, страстный театрал, написал благодарственное письмо коллективу театра и копию этого письма отправил в горком. Страсти поутихли.

— Тоже мне — борцы за нравственность! — фыркала Фаина. — Проституцию на сцене искореняют, а то, что вечером творится на Краснопресненской, не замечают. Там каждая вторая — проститутка, а каждый первый ее клиент.

Фаина хорохорилась, но в глубине души царапалась обида. Она столько вложила в свою Маньку, создала настоящий драматический образ и не успела всласть "наиграться", недоиграла. Обидно.

— Ничего, — утешала ее Павла Леонтьевна, — не переживай. В нашем актерском деле ничего не пропадает. "Воскреснет" еще твоя Манька, придет время…

Манька "воскресла" в образе Зинки.

В Камерном. У Таирова.

Пятью годами позже.

Глава семнадцатая
СЕВЕРНОЕ ЛЕТО

"На протяженье многих зим
Я помню дни солнцеворота,
И каждый был неповторим
И повторялся вновь без счета.
И целая их череда
Составилась мало-помалу —
Тех дней единственных, когда
Нам кажется,
что время стало…"

Борис Пастернак,
"Единственные дни"

На лето собирались снова в Святогорск, но Рудин написал, что ему не позволяют ехать в санаторий обстоятельства, а без Рудина ехать не имело смысла, потому что даже "сыгравшейся" труппе непременно нужен режиссер. К тому же хотелось бы порадовать шахтеров и персонал санатория несколькими премьерами. В общем, со Святогорском не сложилось, причем "не сложилось" неудачным образом. Письмо от Рудина пришло спустя неделю после того, как Фаина с Павлой Леонтьевной отказались от предложения режиссера Арсения Ридаль-Львина принять участие в летних гастролях по Кавказу, которые сам Ридаль-Львин называл "Большим Кавказским турне". Отказ очень сильно удивил Ридаль-Львина.

— Это же мечта, а не гастроли! — начал объяснять он, думая, что глупые актрисы не понимают своего счастья. — Все рядом — Тифлис, Сухум, Владикавказ… Благодатные места, где деньги сами сыплются с неба. Только руки успевай подставлять! На юге зритель щедрый и добрый. Вы меня еще благодарить станете.

— Мы уже оценили южного зрителя, — сказала Павла Леонтьевна. — Он замечательный, такой же замечательный, как и ваше предложение, Арсений Григорьевич. Мы вам очень признательны, но нас ждет рай…

То ли Ридаль-Львин быстро набрал труппу, то ли его обидел

отказ, но когда Павла Леонтьевна спустя десять дней спросила его, нужны ли еще актеры для "большого турне", то услышала в ответ, что труппа полностью набрана.

Сидеть летом без дела не хотелось — скучно без дела, да и заработать не мешало бы. Начались поиски вариантов.

Смоленский театр, с которым договорились на предстоящий зимний сезон, ответил, что гастрольная труппа на лето набрана (смоляне обычно выезжали на лето в "хлебный" Мариуполь). Долго ждали ответа от Николая Синельникова, того самого, что держал до революции антрепризы в Киеве и Харькове. Николай Николаевич, которому уже стукнуло семьдесят, был не по возрасту бодр и энергичен. Синельников много работал и каждое лето по старой памяти, как он сам выражался, "баловался антрепризой". Теперь это, конечно же, называлось не "антрепризой", а "революционной бригадой артистов", но вся революционность труппы заключалась в одном-единственном спектакле, который давался в первые два дня. Обычно это был "Город в кольце", поставленный по одноименной пьесе пламенного большевика-подпольщика Сергея Минина, в которой рассказывалось о том, как Красная армия героически защищала Царицын, осажденный белыми. С третьего дня начинали играть что-то легкое, на что публика валила валом, вплоть до водевилей. Театральные деятели давно разобрались что к чему, усвоили новые правила и начали перекраивать старые пьесы на новый лад. Если "разжаловать" Ветренского из князей в простого дворянина, а для самого Льва Гурыча написать монолог, обличающий буржуазию и царизм, то можно спокойно ставить старый водевиль, за который в девятнадцатом или в двадцатом сурово наказывали. Вплоть до расстрела. Первым пример подал театр Вахтангова, поставив в 1924 году "Льва Гурыча Синичкина" с революционными куплетами, написанными Николаем Эрдманом. Арифметика учит, что плюс на минус дает минус. В революционном театре дело обстоит наоборот. Плюс, то есть — идеологически верные правки-добавки, накладываясь на вредную буржуазную пьесу, делают ее правильной и годной к постановке.

Синельников сначала обнадежил, а потом прислал письмо с извинениями и туманными объяснениями. Так, мол, и так, но не в этот раз, миль пардон.

— Лучше бы телеграмму дал! — в сердцах сказала Фаина, разрывая письмо в мелкие клочки, очень уж хотелось выместить зло хотя бы на ни в чем не повинной бумажке. — Теперь все.

Май на дворе, мы кругом опоздали. Придется торговать кожей с ж. ы!

— Кожей с ж. ы? — недоуменно переспросила Павла

Леонтьевна, не веря своим ушам.

В присутствии Павлы Леонтьевны Фаина обычно избегала выражаться.

— Это выражение из Таганрога, — смутилась Фаина. — Был у нас на Соборной площади рыбный магазин Лазарева, лучший в городе, а там старшим приказчиком служил Рувим Самойлович, ужасный грубиян. "Чтобы тебе кожей с ж. ы торговать!" было его любимым проклятьем.

— Надеюсь, что до такой крайности дело не дойдет, — вздохнула Павла Леонтьевна.

Одна из актрис Передвижного театра писала, что собралась на лето в Архангельск и что в труппе много "дыр", то есть — незанятых вакансий. "Еще бы! — хмыкала Фаина. — Архангельск — это же край земли!" Но что поделать — нужда и на край земли погонит. Поехали в Архангельск.

Архангельск встретил наших актрис проливным дождем. Пока грузились на извозчика, вокзальные мазурики украли у Фаины чемодан. Из трех выбрали тот, в котором были лучшие платья, жемчужное ожерелье, подаренное Гутиным, еще несколько "побрякушек" и контрабандные духи, привозимые в Баку из Персии. Перед отъездом из Баку Фаина купила в запас три флакона. Духи стоили бешеных денег, но зато были настоящими французскими и замечательно пахли. В гневе Фаина перешла на идиш и прокляла вора всеми известными ей проклятьями, начиная с того, чтобы штаны его протерлись от шивы, и заканчивая пожеланием, чтобы его имя вернулось домой[37].

— Иностранцы? — подозрительно поинтересовался извозчик.

В Архангельске евреев было мало, и полтысячи не наберется, поэтому идиш здесь звучал иностранным языком.

— Артистки, — успокоила его Павла Леонтьевна.

Летний театр Гагаринского сквера был похож на все знакомые Фаине летние театры сразу — от малаховского до святогорского санаторного. Зал здесь был больше, чем в Святогорске — на четыреста мест, но сам театр понравился меньше, потому что был старым и требовал хорошего ремонта. В Архангельске тогда не было постоянной труппы, потому что зимние сезоны здесь считались невыгодными. Гастролеры приезжали только на лето, оттого и театр был летним.

В Архангельске с Фаиной произошло два события, заслуживающих упоминания. О первом, краже чемодана, уже было упомянуто. Вторым событием стала роль спекулянтки в спектакле по пьесе "Шторм" Владимира Билль-Белоцерковского. Пьеса была "свежей", ее премьера состоялась 8 декабря 1925 года

на сцене театра МГСПС (так тогда назывался театр имени Моссовета) и модной. Как и многие пьесы того времени "Шторм" представлял собой хронику событий, происходивших в одном из уездных городов России в годы Гражданской войны, и показывал все трудности, с которыми столкнулась молодая Советская республика — голод, разруха, тиф и т. д. Откровенно говоря, "Шторм" был унылой пьесой, но считался одним из шедевров социалистического реализма, поскольку с идеологической точки зрения был написан безукоризненно.

Вот отрывок из самого начала, дающий исчерпывающее представление обо всей пьесе.

"Председатель. Ну, как продразверстка?

Продразверстник. В аккурат. На все сто процентов. Что называется, под метлу — чисто. *Председатель.* А мужики как?

Продразверстник. (чешет затылок). Мужики? За землю спасибо, а за продразверстку матом кроют.

Председатель. Матом… А ты агитировал?

Продразверстник. А как же! На языке чуть мозоли не вскочили. Я им и про революцию и про фронт, а они только затылки скребут. Кулачье орудует…"

Роль в подобной пьесе стала бы незначительным эпизодом в биографии великой актрисы, о котором все давным-давно бы забыли (ну кто сейчас вспомнит, к примеру, что Андрей Миронов сыграл в кино Фридриха Энгельса?), если бы не одно обстоятельство. Фаина сама придумала себе роль в этой пьесе. Архангельск стал городом, в котором Фаина Раневская начала писать для себя роли. Не во всех пьесах, разумеется, на классику она не покушалась и не столько из благоговения перед ней, сколько из-за того, что у Чехова или, скажем, у Островского нечего было дорабатывать. А вот роли в современных пьесах, таких, например, как "Закон чести" Александра Штейна, откровенно нуждались в правках и дополнениях. Не говоря уже о ролях в кино, которые Раневская порой переделывала от начала до конца так, что роли становились неузнаваемыми и от первоначального варианта в них оставались только имена.

Фаина придумала спекулянтку по имени Манька, наглую, циничную и смешную, запомнившуюся зрителям своим непередаваемым "Шо вы грыте?". К счастью, кинокамера запечатлела Раневскую в этом образе и сохранила его для будущих поколений. Но запечатлена была другая Манька, та, которую много позже, уже после войны, сыграла Раневская в Театре имени Моссовета. Когда Раневскую спрашивали, как ей удалось создать столь достоверный образ спекулянтки, она в шутку ссылалась на свой крымский опыт времен Гражданской

войны. А вот про архангельский опыт умалчивала, почему-то не любила или не считала нужным о нем рассказывать. Но началось все с Архангельска. Именно здесь "родилась" Манька-спекулянтка. (Можно предположить, что она получила свое имя от Маньки-проститутки, которую Фаина "недоиграла" в Баку.) И свой знаменитый трюк с галифе Раневская придумала в Архангельске. Начав плакать на допросе, Манька лезла под юбку за платком. Под первой юбкой оказывалась другая, под ней третья, четвертая… Подняв последнюю юбку, актриса демонстрировала зрителям умопомрачительные красные галифе, из кармана которых наконец-то извлекался платок.

Зрители со смеху валились на пол. Валились в прямом смысле слова.

Уже упоминавшийся выше писатель и драматург Виктор Ардов, смотревший "Шторм" в Театре имени Моссовета, говорил, что вся пьеса производит впечатление скучной, нарисованной тушью, картины, в которой настоящей живописью является одна только роль Маньки в исполнении Фаины Раневской. Ардов сравнивал Раневскую с Екатериной Гельцер — обе они настолько талантливы и уверены в своем обаянии, что могут позволить себе пренебрегать условностями и ухищрениями, при помощи которых другие актрисы пытаются завоевать себе поклонников.

Раневская в роли Маньки-спекулянтки была настолько яркой, что главный режиссер Театра имени Моссовета Юрий Завадский убрал Маньку из спектакля, мотивируя свое решение тем, что Раневская играет свою роль слишком хорошо, затмевая тем самым игру остальных актеров, и что образ Маньки не соответствует духу пьесы. Раневская горько шутила: "Что великого сделал Завадский в искусстве? Выгнал меня из "Шторма"".

Для Павлы Леонтьевны Архангельск был особым городом, ведь здесь провел два года ее недавно скончавшийся учитель Владимир Давыдов. Она пыталась отыскать тех, кто знал Владимира Николаевича, потому что у нее вдруг появилась мысль написать о нем книгу, но почти никого не смогла найти. Многие архангелогородцы покинули родные места, кто по своей воле, а кто не по своей, а у тех, кто остался, давнишние гастроли петербургской труппы вытеснили из памяти другие, более важные события. Позже Павла Леонтьевна отказалась от своего намерения, посчитав, что у нее не хватит способностей для того, чтобы написать достойную книгу о такой выдающейся личности, как Давыдов. Но в своих воспоминаниях она выделила ему отдельную главу и по воспоминаниям этим можно судить о том, что если бы Павла Леонтьевна все-таки написала книгу о своем

учителе, то эта книга получилась бы интересной.

Глава восемнадцатая
СМОЛЕНСК

"Будет и мой черед —
Чую размах крыла.
Так — но куда уйдет
Мысли живой стрела?"

Осип Мандельштам, "Я ненавижу свет однообразных звезд…"

Рассказ о Смоленске хочется начать с пьесы Константина Тренева "Любовь Яровая", хоть это и нарушает хронологический порядок, поскольку она была поставлена в сезоне 1927/28 года. Но то была самая важная работа, самая большая удача обоих сезонов в Смоленске.

Чеховское время, время мятущихся интеллигентов, прошло, и казалось, что прошло безвозвратно. Слово переиначили, заменив "и" на "а" и *"е"* на "и", придали ему ругательный, уничижительный смысл — "антиллигент". Настало время новых героев — деятельных, уверенных в своей правоте борцов за правое дело. Старые герои пели "Не пробуждай, не пробуждай моих безумств и исступлений…", а новые: "На бой кровавый, святой и правый, марш, марш вперед, рабочий народ!". Почувствуйте разницу.

"Что касается интеллигентов, то хватит их раздувать до таких неслыханных размеров, как это было до сих пор, — писал критик Юзовский. — Это раздувание тоже есть неизжитая интеллигентщина. Да и понятие "интеллигент", как оно существовало несколько лет назад, сейчас далеко не такое. Интеллигент часто забывает, что он "интеллигент"… Из-за внимания к старому интеллигенту остаются за бортом те герои, которые имеют преимущественное право на то, чтобы их показали: рабочие, колхозники, командиры. Они не только работают, колхозничают, командуют. Они думают, создают, практически решают по-новому "вечные проблемы" старого мира"[38].

Революцию Тренев встретил в Крыму, Гражданскую войну провел там же и действие в "Любови Яровой" тоже происходит в Крыму.

Небольшой город. Белые выбивают красных. Комиссар

Вихорь, в котором учительница Любовь Яровая узнает своего мужа, Михаила Ярового, которого считала погибшим в Первую мировую войну, оказывается белогвардейским поручиком. Любовь — член красного подполья. Она пытается "образумить" своего мужа, который когда-то тоже верил в идеалы революции. "Образумить" не получается. Когда в город входят красные, поручик Яровой пытается спрятаться, но жена не раздумывая выдает его. Ярового расстреливают.

Финал пьесы драматичен и в то же время бодр:

"Любовь отворачивается от Ярового.

Его уводят.

Любовь (посмотрела вслед и со стоном закрыла глаза. После долгого молчания, Кошкину). Товарищ Рома", оружие из-под дров выдано сегодня кому следует.

Кошкин (жмет ей руку). Спасибо, я всегда считал вас верным товарищем.

Любовь. Нет, я только с нынешнего дня верный товарищ.

Приближается музыка.

Шванда высоко вверху закрепляет красное знамя.

Кошкин. Крепи, Шванда!

Шванда. Креплю! В мировом масштабе!

Занавес".

Оцените последнюю реплику Любови: "Нет, я только с нынешнего дня верный товарищ".

При всей своей идейности пьеса "Любовь Яровая" — хорошая пьеса. Добротно свинченный сюжет, в нужной дозе приправленный мелодраматичностью, ярко выписанные герои, знакомая многим зрителям не понаслышке проблема. Революция и Гражданская война прошлись беспощадным лезвием по многим семьям, отрезая родных людей и делая их врагами. Ну а друзья-приятели "по ту сторону" были почти у каждого.

Не будет преувеличением причислить пьесу Тренева к шедеврам советской драматургии. Несчетное количество постановок, неизменно осыпаемых наградным дождем (так, например, Павла Вульф, сыграв роль Любови Яровой, получила звание заслуженной артистки РСФСР), две экранизации. Первая экранизация в 1953 году была записью спектакля Ленинградского Большого драматического театра имени Горького. Вторая, в 1970-м, "полноценная" экранизация режиссера Владимира Фетина с блистательными актерами. Оцените состав: Людмила Чурсина, Василий Лановой, Василий Шукшин, Кирилл Лавров, Руфина Нифонтова, Анатолий Папанов, Владимир Кенигсон, Алексей Грибов, Инна Макарова, Игорь Дмитриев, Борис Новиков… От двадцатых годов до семидесятых — полвека. Плохая пьеса

столько не проживет.

В 1927 году, к десятилетию Октябрьской революции, пьесу Тренева ставили повсеместно. "Во всех городах СССР театральная жизнь проходила под знаком "Любови Яровой"[39], — на театральном языке "Любовь Яровая" "делала" сезоны", — писала в своих мемуарах Павла Вульф. Она, как уже было сказано, сыграла в пьесе главную роль. Фаине режиссер Лев Изольдов дал роль горничной Дуньки, предпочитавшую спекуляцию честному труду…

Хочется сказать несколько слов о Смоленском драматическом театре и режиссере Изольдове. После революции в Смоленске появилось несколько театров — Первый Художественный передвижной театр Западной области, Театр миниатюр, Вольный пролетарский театр, Театр революционной сатиры, Драматическая труппа Политуправления Западного фронта, — но только один театр, Смоленский драматический, открытый в 1919 году, выдержал испытание временем. Правда очень скоро, в 1924 году, театр чуть было не погиб, когда из ведения губернского отдела народного образования перешел в отдел коммунального хозяйства. Новое начальство интересовала только прибыль. Театр перевели на хозрасчет и велели ставить по две премьеры в неделю — по вторникам и пятницам. При таких темпах ни о какой серьезной творческой работе не могло быть и речи. Такие пьесы, как "Маскарад" Лермонтова, "Плоды просвещения" Толстого или "Овод" Войнич, быстро исчезли из репертуара. На их место пришли пошлые пьесы, рассчитанные на самого невзыскательного зрителя. Театр начал стремительно деградировать, хотя поначалу прибыль приносил исправно. Но очень скоро все мало-мальски талантливые актеры покинули труппу. Качество постановок стало настолько скверным, что к 1926 году смоляне совсем перестали ходить в театр.

Театр нужно было спасать. Срочно. В октябре 1926 года театр передали недавно созданному Управлению зрелищными предприятиями. Художественным руководителем был назначен Лев Изольдов, опытный артист и режиссер. Он спас театр, спас в полном смысле этого слова. Подобрал крепкий актерский коллектив, в который вошли Павла Вульф и Фаина Раневская, сократил в разы число постановок в сезоне, компенсируя уменьшение их количества повышением качества, пересмотрел репертуар. При Изольдове в театре преимущественно ставили современные советские пьесы, разбавляя их классикой. Большое внимание Изольдов уделял оформлению спектаклей. При нем декорации начали готовиться к каждому спектаклю. Прежде в театре был универсальный набор на все случаи: "гостиная", она

же "будуар", это смотря как мебель расставить, "кабинет", "изба", "трактир" и еще пара-тройка "помещений". Изольдов эту порочную практику пресек.

Фаине было очень приятно играть у Изольдова. Кроме таланта и спокойного дружелюбного характера режиссера ей, как характерной актрисе, игравшей роли второго плана, импонировало и то, что в своих постановках он делал акцент не на актеров, игравших главные роли, а на весь состав в целом.

Первой работой Изольдова на смоленской сцене стал спектакль "Предательство Дегаева" по пьесе Василия Шкваркина "В глухое царствование". Сергей Дегаев был народовольцем, участвовал в подготовке покушения на Александра Второго. В 1883 году был завербован инспектором Петербургского охранного отделения подполковником Георгием Судейкиным. Судейкин не просто завербовал Дегаева в провокаторы. У жандармского подполковника имелся поистине наполеоновский план. Он хотел стать тайным правителем империи — с помощью террора держать в повиновении правящие круги, а с помощью охранки контролировать революционеров. Дегаеву Судейкин предложил роль своего "соправителя". Устоять против столь заманчивого предложения было невозможно. Дегаев выдал военную организацию "Народная воля", несколько подпольных типографий и многих народовольцев, среди которых была и знаменитая террористка Вера Фигнер. Когда предательство раскрылось, народовольцы предложили Дегаеву убить Судейкина в обмен на свою жизнь. Дегаев согласился, с помощью двух народовольцев убил Судейкина и уехал в Соединенные Штаты, где под чужим именем преподавал математику. Умер он в 1920 году.

Фаина сыграла жену Дегаева, ограниченную мещанку, одержимую маниакальной страстью к чистоте. "Зачем ты пачкаешь новую пепельницу! — возмущается жена Дегаева, когда ее муж гасит окурок в пепельнице. — Такая блестящая…". Когда Дегаев в приступе истерики бросает пепельницу в назойливую супругу, но промахивается, та поднимает ее с пола, внимательно рассматривает и морщится: "Согнул. Прямо-таки исковеркал… Интеллигент!" Фаина сыграла Дегаеву замечательно, но эта фраза получилась у нее бесподобной. Изольдов даже просил фаину не быть столь выразительной в этой сцене. Сцена все-таки драматичная, хоть и провокатор страдает, а Фаина превращала ее в комическую.

Павла Леонтьевна исполнила роль народоволки Ошаниной. Была занята в спектакле и Софья Милич, с которой Раневская и Вульф подружились в Крыму. В общем, у Изольдова подобралась хорошая компания.

Дунька, которую Фаина сыграла в "Любови Яровой", среди героев пьесы находится на особом положении. Она единственная "шагнула в народ", иначе говоря, стала нарицательным персонажем. Известное выражение "Пустите Дуньку в Европу!" взято из пьесы Тренева.

Красные наступают. Белые в панике бегут. У автомобиля спор.

"*Закатов.* Возлюбленная Евдокия! Напрасно вы сели — машина занята.

Дунька. Черта собачьего!

Закатов. Возлюбленная, вы лучше с молитвой, но освободите по трем основаниям: во-первых…

Дунька. Бросьте, батюшка, ваши марахветы! Чтоб я да высела!

Матушка. Прочь! Не с твоим задом в духовный автомобиль моститься!

Горностаев (быстро бежит к спорящим). Пустите, пустите Дуньку в Европу!"

Дунька невероятно колоритна. Фаина очень любила эту роль. Константин Тренев не смог увидеть, как "Любовь Яровую" поставили в Смоленске, но до него доходили восхищенные отзывы. "Перед отъездом в Москву я встретился с арт. Кручининой, которая в восторге от ряда исполнителей в Смоленске, и прежде всего от Яровой и Дуньки"[40], — писал Тренев Павле Леонтьевне.

После смоленского сезона Раневская и Вульф встретились с Треневым в Москве. Фаина показала некоторые отрывки из роли, которые она, по сформировавшейся уже привычке, дополнила своими словами. Она боялась, что Тренев станет ругать ее за "отсебятину" (далеко не каждому автору нравятся чужие правки), но тот сказал, что Фаина играет чудесно, и пообещал внести ее дополнения в текст пьесы.

Выразительное своеобразие Дунькиной речи можно оценить по этому отрывку: "Мне две комнаты нужно иметь, потому что я тоже с хорошими товарищами знакомство веду, а она мне одну будуварную отдала, да и из той пружиновую сидушку утащила. Пущай зараз гостильную отдаст! У меня гостей вдесятеро больше бывает. Комиссар Вихорь завтра на кохвей придет. На что он сядет? На что?"

Другой колоритной ролью Фаины в Смоленске (правда, поменьше объемом) стала роль Марго, девушки легкого поведения, в комедии Алексея Толстого "Чудеса в решете". "Я сознаю: эта жизнь — дно, самый мрак, тиски… — жалуется Марго. — Я сколько раз собиралась вырваться. Некуда. Родственники мои живут на Охте. Ну, что же, что родные, —

поживешь у них день, поживешь другой, и они начинают стонать. Семен один раз рассердился и оставил мне на голове половину волос. Это разве не тиски жизни? Я ушла. Поступила на поденную работу — землю трясти в Кронверкском парке. И что же, — я скоро устаю, и я скучаю, у меня ноги тонкие, определенно дрожат от физической работы". При упоминании о ногах Фаина поднимала юбку и выставляла напоказ свои далеко не тонкие ноги, которые она для пущей толщины обертывала шарфами. Контраст между словом и реальностью поражал наповал. Зрители смеялись.

Эта находка Фаины имела неожиданные последствия.

В Смоленске было хорошо все, кроме самого здания, в котором приходилось играть. С момента своего основания театр находился в здании бывшего кинотеатра "Художественный". Зал был относительно большим для Смоленска — на шестьсот мест, но сцена была неудобной и неприспособленной толком под театральные нужды, гримерные тесными, акустика плохой. И, вдобавок ко всему, зимой в театре было холодно, потому что отопление было устроено с какими-то неустранимыми погрешностями. Сколько ни топи — тепло в трубу уходит, а не в зал. Новое здание Смоленский драматический театр получил лишь в 1939 году, после двадцати лет таких вот "мучений". В те годы смоленский театр с января по апрель выступал в Гомеле, где не было своего театра. В Гомеле сцена была еще более неудобной, чем в Смоленске, но зато здесь было тепло.

Корреспондент газеты "Рабочий путь", которому поручили написать заметку о спектакле "Чудеса в решете", видимо, страдал отсутствием чувства юмора, потому что воспринял гротескно толстые ноги Марго не как актерскую задумку, а как суровую правду жизни. "В театре ужасный холод, — было написано в заметке. — На сцене гуляют сквозняки. Чтобы не замерзнуть, актеры вынуждены закутываться в тряпки. Когда актрисы поют, у них зуб на зуб не попадает…".

— Пути искусства неисповедимы, — сказал по этому поводу Изольдов.

"Когда актрисы поют" тоже касалось Фаины. Специально для Марго она сочинила романс под названием "Разорватое сердце" и пела его на музыку "Меня ты вовсе не любила" дрожащим голосом. Дрожь в голосе по ее задумке подчеркивала манерность Марго, а корреспондент принял ее за следствие холода. Поистине, театральных рецензентов надо проверять на "профпригодность", прежде чем давать им задания.

Случались и неудачи. Не лично у Фаины, а у труппы в целом. Постановку пьесы Александра Файко "Человек с портфелем"

раскритиковали за идеализацию образа главного героя профессора — лингвиста Гранатова, приспособленца и карьериста, ради своей выгоды не останавливающегося даже перед убийством. Больше всего, конечно же, был "виноват" сам автор, который вывел в пьесе сильный характер, а не схематически-карикатурный образ врага. Гранатов, использующий науку для того, чтобы максимально комфортно устроить свою жизнь, умен и хитер. Он умеет добиваться своего и производить нужное впечатление, умеет притворяться. Гранатов демагог. Гранатов — мелодраматический злодей, который шагает к своей цели по трупам. Трупов на его совести целых три! Гранатов убивает Лихомского, который может разоблачить его темное прошлое. Гранатов доводит до самоубийства Ксению, женщину, которая его любила, и профессора Андросова, которого он предал и оклеветал. Гранатов — идейный враг. Он насмехается над святая святых, над коммунистической идеей. "Идеи коммунизма? О, ты будешь играть этими побрякушками…" — говорит он, поучая юного Гогу, мальчика, выросшего в эмиграции.

Но, как уже было сказано, Гранатов умеет притворяться. Для окружающих он превосходный, знающий, инициативный научный работник. Таким он и предстал перед зрителями. Никакой "идеализации", простое следование тексту и идее пьесы.

Какой смысл показывать разоблачение того, кто в этом не нуждается, того, в ком с первого взгляда угадывается враг. Представляйся Гранатов людям в истинном свете, он бы не смог достичь всего того, чего он достиг. Давно бы арестовали.

Из добротной пьесы хороший режиссер и сильная труппа сделали яркий спектакль. Фаина играла Зину Башкирову, советующую Гранатову "не оглядываясь, идти вперед и смело расчищать перед собой дорогу". Зина не понимала, какой зловещий смысл вкладывает Гранатов в эти слова, и не видела его истинного лица до тех пор, пока не подслушала его откровения перед Гогой. Роль Гранатова исполнил замечательный актер Борис Борисов. Ему и Изольдову в первую очередь и досталось за идеализацию контрреволюционера Гранатова. Постановка, в которую было вложено много труда, шла на сцене недолго. Изольдову предлагали заменить Борисова, который был немного староват для этой роли (ему в то время шел пятьдесят шестой год) и создал симпатичный на первый взгляд, "уютный" образ врага, но Изольдов отказался. Замена не решила бы дела, потому что если уж критики начали нападать, то не остановятся, к тому же замена главного героя, если относиться к ней не спустя рукава, а как следует, равнозначна новой постановке — с новым

актером все придется пройти заново.

Сезоны в Смоленске оказались весьма выгодными с материальной точки зрения. Управление зрелищными предприятиями, желая во имя спасения театра привлечь и удержать в нем хороших актеров, установило повышенные оклады и премии.

Постановки были качественными и привлекали зрителей. К тому же театр работал на два города — Смоленск и Гомель, что увеличивало сборы, спектакли не успевали приесться, наскучить. При Изольдове аншлаги стали привычными. По выходным в придачу к вечерним давали дневные спектакли. Летом гастролировали в Мариуполе, где не имелось своей постоянной труппы. Неизбалованная зрелищами мариупольская публика ходила на все спектакли по нескольку раз. Изольдов был на дружеской ноге со всеми, от кого зависел коммерческий успех гастролей, начиная с билетеров и заканчивая начальством. Уставали, конечно, потому что играли без отдыха, с выездами в санатории и пансионаты, но зато зарабатывали за летний сезон почти столько же, сколько и за зимний. Купание в море помогало снять усталость. Фаина с Павлой Леонтьевной любили ходить на пляж вечером, после спектакля, когда там никого не было. Ночная прохлада и безлюдье делало купание особенно приятным. Днем было сложнее. Со второго дня их уже начали узнавать на улице в лицо. Некоторые ограничивались довольно-таки бесцеремонным разглядыванием артисток, но находились и такие, кто желал познакомиться, угостить и т. п. Фаина злилась, а Павла Леонтьевна брала ее под руку и говорила своим мягким голосом: "Простите, но мы сейчас как раз репетируем, это у нас такая особенная репетиция на ходу по системе Карабановского". Нахалы отставали. "Кто такой Карабановский?" — интересовалась Фаина. "Не знаю, — смеялась Павла Леонтьевна, — но звучит хорошо, почти как "система Станиславского"".

От Мариуполя до Таганрога было рукой подать — сто километров с небольшим гаком. Время от времени Фаину охватывало желание поехать в родной город, увидеть дом, в котором она выросла, походить по улицам, но она всякий раз сдерживалась, понимая, что ничего хорошего из этой затеи не выйдет. Даже не столько потому, что в ней там кто-то сможет узнать дочь "того самого" Фельдмана, сколько из-за душевного расстройства. Что даст ей эта поездка? Одни слезы. В родные пенаты хорошо возвращаться, когда тебя там кто-то ждет, когда есть с кем разделить радость встречи с родными местами, — когда можно неторопливо обойти дом, в котором ты выросла, задерживаясь в каждой комнате для того, чтобы что-то

вспомнить… А ее же даже в родной дом не пустят, там небось какая-нибудь контора расположилась. Непременно расположилась, а то и сразу несколько контор. Посмотреть на родной дом с улицы? Пройтись до синагоги, а оттуда мимо богадельни, которую содержал отец до его мельницы? Побывать в театре? Зачем? Зачем?! Да и не побывает она нигде, кроме Николаевской улицы (интересно, как она сейчас называется?). Увидит свой дом, вспомнит детство начнет рыдать и будет рыдать до тех пор, пока не уедет. Стоит ли ехать в Таганрог ради того, чтобы выплакаться? Это превосходно можно сделать в Мариуполе. Фаина умела рыдать как угодно — громко, так, чтобы и в последних рядах зрителей пробирало до печенок, и совсем неслышно, так, чтобы не разбудить спящую на соседней кровати Павлу Леонтьевну. Жизнь захочет, так научит.

В пьесе Всеволода Иванова "Бронепоезд 14–69" Фаина сыграла Варю, невесту командира бронепоезда Незеласова. Фаинина Варя проявляла себя в первой же сцене, когда семья Незеласовых, бежавшая от большевиков на Дальний Восток, обсуждает свою горькую участь в помещении бывшего цветочного магазина.

"До океана добежали, до самого Тихого! Дальше бежать некуда, хочешь не хочешь, а воюй", — говорит мать Незеласова Надежда Львовна, которую играла Павла Леонтьевна. Продолжая разговор, Варя начинает рассказывать о том, что начат сбор драгоценностей на крестовый поход против большевиков и сама она тоже отдала свое последнее бриллиантовое кольцо. Говоря это, Фаина томно взмахивала рукой и зрители видели это самое кольцо у нее на пальце. Чтобы бутафорское кольцо блестело как следует и сразу же бросалось в глаза, Фаина старательно надраивала его перед каждым спектаклем. Кусок стекла изображавший бриллиант был размером с перепелиное яйцо (иначе бы в зале его не было видно), и, полируя его, Фаина говорила, нарочито коверкая слова: "Ишь ты, брульянт на сорок карат! За такой целую армию можно снарядить!" Выражение "брульянт на сорок карат" подхватили другие актеры и начали использовать для обозначения всего фальшивого. "Поздравляю вас, Николай Николаевич, — говорил на репетиции Изольдов, — вы купили брульянт на сорок карат!"

Поняв, что ложь о пожертвованном кольце разоблачена, Варя не теряется. "Я хотела отдать, но еще не отдала. Я вечером отдам, непременно", — говорит она и, желая сменить тему, начинает петь:

"Марш вперед, Россия ждет

Счастья и отрады.
Марш вперед. Трубят в поход.
Красным нет пощады!"

Разумеется, актриса Раневская не была бы сама собой, если бы просто пропела белогвардейский марш. Нет! Фаина вскакивала на ноги и, торжественно чеканя шаг, маршировала через сцену, держа в руках воображаемую винтовку. При этом она держала равнение на зал, совершенно не смотрела под ноги, спотыкалась, картинно падала и лежа стонала, томно грассируя:

— Я умир-р-р-р-раю за цар-р-р-р-р-я и отечество!

— Полегче, Фаина, — говорил Изольдов. — Варя — дворянка, белая кость, а не циркачка.

— Ясно, что не циркачка, — отвечала Фаина, поднимаясь на ноги. — Циркачка бы так не ушиблась.

Торжественный марш с комическим падением Изольдов оставить разрешил, а вот "Я умир-р-р-р-раю за цар-р-р-р-р-я и отечество!" попросил выбросить.

В "Горе от ума" Фаина сыграла Княгиню. Софью играла Павла Леонтьевна. Как уже было сказано, она не любила эту роль.

— Мне Софья уже и по возрасту не подходит, — убеждала она Изольдова. — Лучше дайте мне сыграть старуху Хлестову.

Изольдов не согласился. Хлестову сыграла Милич.

В пьесе Грибоедова Фаина играла как положено, без какой-либо отсебятины, но за кулисами позволяла себе разные шуточки. Так, например, перед началом седьмого явления она командовала шестерым своим дочерям:

— Смело, цыпляточчки, в ногу! Марш! Марш!

И во главе этой процессии выходила на сцену.

Занавес в этот момент был задернут. Когда он распахивался взгляду зрителей представала манерная аристократка.

— Вы так играете Княгиню, будто родились при дворе! — восхищенно говорил Фаине Изольдов.

— Ничего сложного, — усмехалась Фаина. — Она как две капли воды похожа на мою сестру. Придумывать ничего не надо, достаточно вспомнить.

Белла и впрямь была похожа на Княгиню. Жеманница с безукоризненными манерами. Странно — если Фаина вспоминала кого-то из родных просто для того, чтобы вспомнить, то на глаза сразу же наворачивались слезы. Если вспоминала для образа, как, например, Беллу, никаких слез не было и в помине. Как будто какая-то невидимая преграда отделяла в душе личное от рабочего.

В "Горе от ума" однажды Фаина допустила оплошность. Говоря:

"От женщин бегает, и даже от меня!
Чинов не хочет знать!
Он химик, он ботаник,
Князь Федор, мой племянник"

она вместо "племянник" сказала "посланник". Оговорилась, с кем не бывает, зрители, кажется, ничего не заметили. Но Борис Борисов, игравший Фамусова, был большим шутником и, несмотря на свой солидный возраст, любил каверзы. Всякий раз в этой сцене, как только Фаина доходила до "он химик, он ботаник", Борисов поворачивал голову так, чтобы не было видно из зала, и, преувеличенно артикулируя, шептал: "посланник, посланник…", провоцируя Фаину повторить ошибку. Фаина просила Борисова прекратить, Изольдов грозился объявить ему выговор, но Борисов не унимался. Паспортный возраст его близился к шестидесяти, а в душе он продолжал оставаться юным проказником. Устав просить и уговаривать, Фаина решила ответить своему мучителю тем же манером. В той же сцене, перед тем, как Фамусову надо было сказать: "В моем календаре…", она начала шептать: "инвентаре, инвентаре…". Борисов клюнул на удочку — оговорился, и с тех пор перестал мучить Фаину.

Изольдов уговаривал Фаину и Павлу Леонтьевну остаться на третий зимний сезон, соблазнял обеих новыми ролями, но они отказались. Не хотелось сидеть третий год на одном месте, хотелось играть на более благоустроенной сцене. Отработав второй летний сезон в Мариуполе, Вульф с Раневской уехали в Днепропетровск. Их пригласил туда Владимир Ермолов-Бороздин, который после возвращения из Крыма работал в Малом театре.

Днепропетровский драматический театр был создан совсем недавно, в 1927 году. Основой нового театра стала часть труппы московского Малого театра во главе с Ермоловым-Бороздиным.

Надежды, которые Фаина и Павла Леонтьевна возлагали на Днепропетровск — Старый знакомый! Труппа Малого театра! — совершенно не оправдались. Без Павла Рудина Ермолов-Бороздин был не так уж и хорош. С Рудиным они составляли гармоничный тандем, прекрасно дополняя друг друга. Став же основателем нового театра, Ермолов-Бороздин преисполнился чувства собственной значимости (не на пустом месте преисполнился, но все же, все же), и с ним стало трудно работать. Кроме того, труппу раздирали постоянные склоки, потому что далеко не все актеры Малого театра переехали в Днепропетровск по своей воле.

Были такие, кто приехал сюда за перспективой, для того, чтобы выдвинуться из второго эшелона в первый, но были и те, кого перевели в приказном порядке. Грызню между собой "москвичи" прекращали лишь для того, чтобы, объединившись, нападать на "чужаков", то есть на актеров, пришедших в труппу не из Малого.

Фаина с Павлой Леонтьевной считали дни до окончания сезона. Играли без удовольствия, с большинством коллег и с самим Ермоловым-Бороздиным общались только по работе. Смоленск вспоминали как райское место. Когда в апреле Ермолов-Бороздин завел речь о том, не останутся ли Раневская и Вульф на следующий сезон, обе рассмеялись ему в лицо.

Из Днепропетровска переехали в Махачкалу, в Дагестанский государственный академический театр. Павлу Леонтьевну пригласили туда как актрису, режиссера и преподавателя. В Махачкале полного сезона не отбыли — ролей было мало, с режиссурой у Павлы Леонтьевны не заладилось, только преподавательская работа доставляла ей радость. Фаина не сыграла в Махачкале ни одной новой роли. Играла Зину в "Человеке с портфелем" (здесь эту пьесу играли правильно, без "идеализации" главного героя), играла Княгиню в "Горе от ума" и Варю в "Бронепоезде".

Периферия наскучила Павле Леонтьевне и Фаине ужасно. Хотелось оседлой столичной жизни.

Глава девятнадцатая
БЛУЖДАЮЩАЯ ЗВЕЗДА

"Горит звезда, дрожит эфир,
Таится ночь в пролеты арок.
Как не любить весь этот мир,
Невероятный Твой подарок?.."

Максимилиан Волошин,
"Горит звезда, дрожит эфир…"

"Учет и контроль — вот главное, что требуется для "налажения", для правильного функционирования первой фазы коммунистического общества", — писал Владимир Ульянов-Ленин в своей работе "Государство и революция". Сразу же родился анекдот, который рассказывали вполголоса и только в своем кругу: "Социализм — это строжайший учет, и контроль за учетом, и надзор за контролем, и проверка надзора, и контроль проверки, и ревизия контроля, и присмотр за ревизией".

Учет и контроль внедрялся повсюду. В том числе и в искусстве.

Раньше каждый ставил что хотел, что считал нужным. Иногда конкурирующие труппы, игравшие в одном городе, договаривались о том, кто, что и когда будет ставить, чтобы не обрушивать друг другу сборы. Иногда, наоборот, ставили "под конкурента", чтобы переманить к себе публику. Но решение принимал антрепренер, или режиссер… "Проклятый царский режим", который, по утверждению большевиков, "забюрократизировал" всю страну, не додумался до театральных отделов при Министерстве просвещения и до утверждения репертуаров театрам. Прошла пьеса цензуру — ставьте на здоровье. Удивительная безалаберность!

В 1929 году Александр Таиров почувствовал, что кредит доверия, отпущенный ему Советской властью, вот-вот иссякнет. Его покровитель (можно сказать, что и приятель) Анатолий Луначарский досиживал в кресле наркома просвещения последние дни. Осенью 1929 года Луначарский был смещен с

поста, который он занимал двенадцать лет, с первого дня революции, и назначен председателем Ученого комитета при ЦИК СССР[41]. Для того, чтобы читателям была ясна степень понижения в должности, можно привести такое сравнение: это все равно, что мэра города назначить директором одной из городских библиотек. Вроде бы и руководящий пост, а реальной власти ноль.

Таирову часто доставалось и при Луначарском. За буржуазность, за безыдейность, за потакание обывательским вкусам… За что ему только не доставалось.

Таиров ставил разные спектакли. Он был сторонником чистоты жанра и выбирал для постановки "чистые" комедии или "чистые" же драмы. Спектакли Камерного театра были удачными или не очень. Но ни один спектакль не был скучным. Таиров не умел ставить скучные спектакли. Стараясь произвести на зрителя максимально сильное впечатление, Таиров продумывал до мелочей не только саму постановку, но и оформление театра. Театр у него начинался "с вешалки" в прямом смысле этого выражения. "Таирова заботило создание необходимой зрительской атмосферы. Мы не могли предугадать, каким увидим театр при новой встрече на открытии сезона. Сначала зритель входил в простой обычный зал с балконом. После "Фамиры-Кифарэда" уже вестибюль расписали узорчатыми листьями, невиданными животными. Старый особняк Камерного театра стал экзотическим. А к моменту "Федры" он напоминал белую, чистую, скромную и строгую аудиторию, без балкона, завершавшуюся красивым амфитеатром…" — писал театральный критик Павел Марков[42].

Но вернемся к социалистическому учету и иссякавшему кредиту доверия. Таиров почувствовал, что ему надо изменить критерии подбора пьес для постановки, иначе театр будет закрыт. Репертуар следовало сделать более советским, по возможности сохранив его привлекательность для зрителей.

"Жирофле-Жирофля" и "День и ночь" Шарля Лекока; пьесы американского драматурга Юджина О'Нила, "Багровый остров" Михаила Булгакова, "Антигона"… Среди спектаклей Камерного театра не было ни одного мало-мальски революционного, мало-мальски социалистического. Этот "недостаток" надо было исправить как можно скорее.

"Патетическая соната" и "Оптимистическая трагедия" будут позже. Для начала Таиров остановил свой выбор на "Трехгрошовой опере" Бертольда Брехта, пьесе новой (она была написана в 1928 году) и подходящей по духу. Разница между "обличением буржуазных нравов" и "потаканием обывательским

вкусам" порой столь мала, что одно легко перетекает в другое. Но не в случае с "Трехгрошовой оперой". Если уж старина Бертольд брался обличать, то обличал, как следует. К тому же в ноябре 1918 года Брехт был членом Совета рабочих и солдатских депутатов в городе Аугсбурге. Участие Брехта в революции было эпизодическим, недолгим, но все равно обеспечивало благосклонное отношение к его творчеству в Советском Союзе. Наш человек.

Во время согласования новой постановки в Театральном отделе при МОНО вдруг выяснилось, что на новую пьесу претендует еще один театр — Театр сатиры. Надо сказать, что Театру сатиры "Трехгрошовая опера" лучше подходила по профилю. Но Таиров не собирался уступать. Он велел своим художникам, братьям Владимиру и Георгию Стенбергам в срочном порядке готовить декорации к новому спектаклю, а сам принялся настойчиво объяснять театральному начальству, что пьеса Брехта как будто специально создана для "синтетического"[43] Камерного театра.

— У нас есть опыт, у нас есть имя и у нас уже готовы декорации…

"Трехгрошовую оперу" отдали Таирову. В Камерном театре она была поставлена под названием "Опера нищих". Так назывался в оригинале английский первоисточник[44], из которого почерпнул сюжет Бертольд Брехт.

Актеры для новой постановки отбирались Таировым очень придирчиво, он не просто раздавал роли, а устроил нечто вроде конкурса. Но, тем не менее, далеко не все актеры, занятые в пьесе его устраивали. Особенно поначалу, пока коллектив не успел "сыграться". В частности, Таирову не нравилось, как актриса Елена Уварова играет роль миссис Пичем. Образу гротескной пьянчужки, созданному Уваровой, по мнению Таирова, не хватало завершенности. Алиса Коонен в очередной раз напомнила мужу о Фаине. "Мне надо подумать", — ответил Таиров. Коонен рассказала об этом своей племяннице Ниночке, а та не удержалась и проболталась в письме Фаине.

Наверное, к сообщению Нины следовало бы отнестись сдержанно. Это же был всего лишь намек, а не согласие. "Мне надо подумать" не означает "Я дам ей роль". Но Фаина почему-то решила, что на этот-то раз все сладится, и начала менять свои планы…

А планы эти были такие. В 1930 году Павла Леонтьевна решила, что ей пора уходить со сцены и заняться преподаванием. Предложение режиссера Бакинского ТРАМа Игоря Савченко оставалось в силе. Павла Леонтьевна решила ехать в Баку. У нее

был педагогический опыт, но он требовал переосмысления. Многое надо было понять, что-то следовало отточить… Павла Леонтьевна, в силу присущих ей самокритичности и высокой требовательности к себе, не считала себя полноценным, настоящим педагогом. Вульф хотелось начать где-нибудь на периферии, там, где к ее просчетам (ей почему-то казалось, что просчеты непременно будут) отнеслись бы снисходительно. Бакинский ТРАМ, по мнению Павлы Леонтьевны, идеально подходил ей для дебюта. А уж после того, как дебют состоится, можно начать подыскивать место в Москве.

Фаине не очень-то хотелось возвращаться в Баку, несмотря на то, что Бакинский рабочий театр, если верить слухам, сильно изменился при новом главном режиссере Сергее Майорове, ученике Мейерхольда. Фаина была знакома с Майоровым, но шапочно — он появился в театре незадолго до ее отъезда и вместе они поработать не успели. Майоров предпочитал ставить серьезные и идеологически правильные пьесы, такие, например, как "Мать" Горького, "Человек с портфелем" Александра Файко, "Голос недр" Владимира Билль-Белоцерковского, "Темп" Николая Погодина. В 1929 году, после того, как основатель Бакинского рабочего театра Владимир Швейцер уехал в Москву, где стал заведовать сценарным отделом Межрабпомфильма, Майорова назначили главным режиссером. К слову будь сказано, что Швейцер оставил театр не по своей воле, а по причине порчи отношений с тогдашним бакинским руководством. Его начали критиковать чересчур часто и слишком резко. Сначала Швейцер пытался оправдываться, но затем понял, что пора уносить ноги.

Майоров встретил Фаину хорошо. Дал ей роли в уже знакомых спектаклях, которые были в репертуаре, и одну новую, причем главную — роль Марфы в пьесе "Ярость" Евгения Яновского, рассказывающей о классовой борьбе в деревне. Павла Леонтьевна, увидев, как Фаина репетирует Марфу, в шутку начала звать ее "барышней-крестьянкой".

Вроде бы все было нормально. Приехала, начала репетировать, сыграла в нескольких спектаклях… И тут — письмо от Ниночки.

Соблазн!

Перспектива!

Наконец-то!

Фаина сразу же представила себе, как Таиров говорит Коонен: "Вызывай Фаину, пусть она играет миссис Пичем". Пока Коонен напишет письмо, пока письмо дойдет… Ладно, пускай не письмо, а телеграмма. Но вряд ли Алиса Георгиевна сразу же побежит давать телеграмму. Она же такая неторопливая, не

любит суетиться… Может и забыть, ведь она так занята… Пока телеграмма придет, пока Фаина оформит документы в театре, пока поезд доедет до Москвы, пройдет уйма времени. За это время Таиров (известно же, какой он нетерпеливый) успеет найти не одну, а трех актрис на предназначавшуюся Фаине роль. Шутка ли — Камерный театр. Только пальцем поманить — и набегут…

Фаина в деталях представила следующую сцену. Кабинет Таирова, в котором она никогда не была. Большая комната, книжные стеллажи вдоль стен, на свободных местах — афиши. Мягкий ковер на полу. Большой стол, удобное кресло. В кресле сидит Таиров и читает книгу, делая на полях пометки тонко очиненным карандашом. Входит Фаина.

Фаина (робко). Здравствуйте, Александр Яковлевич.

Таиров (отрывает взгляд от книги). Здравствуйте, Фаина.

Фаина. Вот, я приехала…

Таиров. Зачем?

Фаина (растерянно). Как — зачем? Вы же меня звали, Александр Яковлевич… Играть эту… как ее…

Таиров. Миссис Пичем.

Фаина. Да-да, миссис Пичем. Вы же меня звали…

Таиров. Звал. Но когда это было? В прошлом месяце? Вы очень долго ехали, а я не мог столько ждать. Вернее, я-то могу, а вот постановка не может. Идут репетиции. Я отдал вашу роль Толубеевой.

Фаина (теряется еще сильнее). Как — Толубеевой? А я? Что будет со мной?

Таиров. Не знаю. Это меня мало волнует. Вы слишком тяжелы на подъем. Не думаю, что у нас с вами когда-нибудь что-то получится. Прощайте, Фаина.

Фаина. Прощайте.

Таиров (снова уткнувшись в книгу). Будьте так любезны, притворите дверь поплотнее, а то сквозит.

Изнервничавшись и как следует накрутив себя, Фаина сорвалась с места и умчалась в Москву. Настолько убедила себя в том, что мечта вот-вот сбудется, что сняла комнату на Малой Бронной, недалеко от Камерного театра. Два сезона в Смоленске вкупе с летними гастролями в Мариуполе позволили Фаине сделать кое-какие сбережения на черный день, а в Днепропетровске она их приумножила. Можно было позволить себе снять комнату в центре Москвы и почувствовать себя москвичкой.

Ниночка встретила Фаину радостно, а Коонен удивилась — стоило ли срываться с места из-за того, что Александр Яковлевич обещал подумать? Отчитав в мягких выражениях племянницу за

то, что та устроила много шуму из ничего, Алиса Георгиевна сказала, что Таиров больше не заговаривал о том, чтобы заменить Уварову в "Трехгрошовой опере". Но пообещала спросить у него сегодня же, и (неслыханное дело!) пригласила Фаину на репетицию "Трехгрошовой оперы". Уловка была прозрачной. Коонен не имела возможности повлиять на своего мужа, который в вопросах подбора актеров руководствовался исключительно собственным мнением, и если советовался с женой, то только потому, что во время обсуждения ему лучше думалось. Но одно дело спросить у Таирова про Фаину и совсем другое подстроить их встречу. Возможно, что, увидев Фаину, Таиров решит дать ей роль. Хоть какую-нибудь.

К репетиции, на которую ее пригласили в качестве зрительницы, Фаина подготовилась основательно. Попросила у Коонен пьесу, прочла ее и даже выучила одну из песенок. Прорепетировала до утра, спать так и не легла, но чувствовала себя удивительно бодрой. Откуда ни возьмись пришла уверенность в том, что все будет хорошо. Мало ли что Таиров больше не заговаривал о том, чтобы заменить Уварову! Может, он пока раздумывает, надо его поторопить.

На репетиции, которую она смотрела, притаившись мышкой в последнем ряду, чтобы не мешать Мастеру творить чудо, Фаина окончательно убедилась в том, что роль миссис Пичем — это ее роль. Понимание этого пришло к ней еще во время чтения пьесы. После репетиции Таиров пригласил Фаину в свой кабинет, который оказался далеко не таким роскошным, как представлялось Фаине. И разговор получился совсем не таким, как ей представлялось.

— Это хорошо, что вы приехали и пришли на репетицию, — сказал Таиров. — Кстати, что вы скажете о репетиции? Хотелось бы узнать мнение постороннего человека.

Слово "постороннего" больно резануло слух, потому что Фаина не считала себя посторонней. В самых восторженных выражениях она высказалась о том, что увидела. Таиров улыбался и кивал головой. Он любил, когда его работу хвалили (Да и кто этого не любит?). Видя, что Таиров пребывает в хорошем настроении, Фаина осмелела настолько, что напрямую спросила, сколько ей еще ждать места в труппе Камерного театра. И вообще, стоит ли ждать?

Во время репетиции она видела на сцене несколько молодых актрис и ни одна из них не производила впечатления гениальности. "Я бы так смогла… — думала Фаина, — и так бы смогла… А эту реплику не "прожевала" бы, а произнесла с выражением…"

— Стоит, — заверил Таиров. — Думаю, что в будущем году у меня будет роль для вас. Сейчас пока не могу сказать, какая именно, потому что пока не думал об этом. Очень много дел. Мы готовим премьеру, думаем, как станем перестраивать театр, планируем на время перестройки зарубежные гастроли… Но сразу же по возвращении я подумаю об этом.

"Я подумаю".

С чего началось, тем и закончилось. С чем Фаина приехала в Москву, с тем ей и приходилось уезжать. Только теперь до нее дошло, как глупо она поступила. Нельзя быть такой взбалмошной. Навыдумывала себе невесть чего, сорвалась, приехала и оказалась, образно говоря, у разбитого корыта.

У разбитого корыта во время начавшегося сезона, когда все труппы уже набраны. Вей из мир![45]

"Что делать?" — терзалась Фаина. В Баку возвращаться не хотелось, да и не было смысла. Майоров простился с Фаиной очень холодно и дал понять, что обратно ее не возьмет. Дал понять, ха! Прямо так и сказал, что может простить людям все, кроме глупости и измены. Попробовать устроиться в ТРАМ к Павле Леонтьевне? Не самая удачная мысль. Фаине не хотелось возвращаться в Баку, пусть даже там и была Павла Леонтьевна. Не хотелось возвращаться с разбитым корытом под мышкой туда, откуда уезжала полной самых радужных надежд… Нет, нельзя. Стыдно. Перед самой собой стыдно.

Перспективы вырисовывались мрачные, вплоть до руководства драмкружком при каком-нибудь рабочем клубе. А что делать, если других вариантов нет? Фаина уже собралась вести драмкружок, но потом передумала. Павла Леонтьевна все же убедила ее вернуться в Баку, написала, что режиссер Савченко приглашает Фаину в ТРАМ.

В Бакинском ТРАМе Фаина быстро заскучала. Ей, привыкшей к профессиональной сцене, пришлось играть в труппе, в подавляющем большинстве состоящей из любителей. В Театре рабочей молодежи примерно девяносто процентов актеров были от станка. Публика тоже была рабочей, причем приходящей в театр не по зову души, а по разнарядке. Билеты в ТРАМ не продавались в кассах, а передавались бакинской газете "Молодой Рабочий", редакция которой распределяла их по рабочим коллективам. Во время спектакля в зале грызли семечки, переговаривались, некоторые зрители, устав за рабочий день, засыпали… Да и пьесы ставились самые что ни на есть пролетарские — "Шлак", "Плавятся дни", "Зови, фабком", "Черная кровь"… ("черной кровью", если кто не знает, называли нефть — кровь земли).

Неудивительно, что когда Фаина услышала от знакомых о том, что в городе Сталинграде, бывшем Царицыне, нехватка актеров на зимний сезон, то захотела туда поехать. В Сталинграде как раз проходила одна из грандиозных строек двадцатых — строили тракторный завод. Грандиозная стройка — это много людей, много зрителей, оживление, кипучая жизнь. Почти как в Москве, будь она неладна вместе с Камерным театром!

Только актеры знают, как трудно найти свой театр, свою труппу, своего режиссера. Своего режиссера… Такого, чтобы понимал и чувствовал… Это так же трудно, как найти своего зрителя. Бывает, что в поисках проходит вся жизнь. Надо сказать, что со зрителем Фаине Раневской повезло, а вот с театрами и режиссерами — не очень. Она была способна на большее и ушла, оставив несыгранными множество ролей… Но тогда, в двадцатые годы, Фаине казалось, что московский Камерный театр — это ее театр, а Александр Таиров — ее режиссер.

В Сталинградском драматическом театре Фаине посчастливилось встретить хорошего режиссера (и хорошего человека) Бориса Пясецкого, который был настолько очарован ее талантом, что попросил придумать для себя роль в пьесе, которую он ставил. Роли были распределены, уже начались репетиции, но Пясецкому непременно захотелось обогатить постановку таким "бриллиантом", как актриса Раневская. Название пьесы до нас, к сожалению, не дошло. Вспоминая этот эпизод из своей биографии, Фаина Раневская о нем умалчивала.

"Мне надо, чтоб вы играли, — сказал Фаине Пясецкий. — Сыграйте, пожалуйста, то, что сами сочтете нужным". Фаина придумала себе роль нахлебницы у бывшей барыни, которая зарабатывала на жизнь тем, что пекла пирожки на про дажу. Барыня ненавидела Советскую власть, лишившую ее богатства и привилегий. Нахлебница приходила к барыне для того, чтобы подкормиться пирожками. За них она расплачивалась оригинальным способом — выдуманными новостями, такими, что могли понравиться ее "благодетельнице". Новости были абсурдными, вроде: "По городу летает аэроплан, в котором сидят большевики и кидают сверху записки. А в записках тех сказано: "Помогите, не знаем, что надо делать". Но барыне новости нравились, она принимала их за чистую монету и награждала рассказчицу пирожками. Героиня Раневской не гнушалась и мелкими кражами. Фаина придумала замечательную миниатюру. Когда барыня выходила из комнаты, гостья крала у нее будильник и прятала его под одеждой и собиралась уходить. Будильник неожиданно начинал звонить, когда гостья прощалась с хозяйкой. Желая заглушить звон будильника, воровка говорила все громче

и громче, но, в конце концов, возвращала будильник барыне, а затем горько плакала, потому что понимала, что больше ей дармовых пирожков не видать. Комическое и трагическое в одном флаконе. Когда героиня Раневской начинала плакать, смех в зале обрывался.

Фаина играла в Сталинграде много и, по ее собственному выражению, "беспорядочно". Малочисленная труппа, частые замены, вечная суета… Из ролей сталинградского периода она вспоминала свою Нахлебницу да председателя завкома[46] Анну Трощину в "Чудаке" Александра Афиногенова. "Чудак" понравился Фаине настолько, что она говорила: "Мне кажется, что эту пьесу написал молодой Чехов". Огромная похвала в ее устах, ведь Чехова она боготворила. Но "Чудак" на самом деле в чем-то созвучен чеховскому творчеству, прежде всего — образом главного героя, Бориса Волгина, наивного молодого чудака-энтузиаста. Впоследствии многие сравнивали Афиногенова с Чеховым, а Волгина называли сыном или внуком чеховского Иванова. Трощина, героиня Фаины, была бюрократом и перестраховщицей. Фаина создала необычайно колоритный образ ограниченной советской чиновницы, имеющей склонность к звучным словам. Несколько таких слов она с разрешения Пясецкого, поощрявшего подобные эксперименты, добавила к роли сама. Говоря: "кружок внесет параллелизм в работу ячейки", Фаина произносила слово "параллелизм" нараспев, звучно, растягивая "л-л-л" до бесконечности.

Вообще-то Фаина хотела сыграть в "Чудаке" совсем другую роль. Ее привлекал образ еврейской девушки Симы Мармер. Сима была сожительницей хулигана Васьки Котова, затем поступила на фабрику, где ее начали травить менее старательные работницы, говоря: "Жидовка нам расценки собьет". Котов с приятелями, избивая Симу, кричат: "Бей жидов!" Директор фабрики, разбирая случившееся, увольняет главного героя, прекраснодушного Бориса Волгина, который принял Симу на работу. "Еврейку нанял — антисемитизм разжег, и все с умыслом", — говорит директор. Сима страдает от такой несправедливости, а ее начинают травить еще сильнее — из-за жидовки, дескать, прогнали с фабрики русского человека. "Прежде один Васька бил, а теперь от всей фабрики терплю, никто мимо не пройдет, чтобы не затронуть, — жалуется Борису Сима. — В спальне подушку испачкали, во дворе водой облили, кофту разорвали; говорят, жиды хороших людей изводят… теперь меня гадюкой зовут, дегтем хотят вымазать, за вас отомстить — жить не велят; лучше в реку, в реку, в реку…". Когда во время праздничного гулянья Симу избивают в очередной раз, она бросается в реку и погибает.

Фаине часто приходилось сталкиваться с антисемитизмом на разных уровнях. Было время, когда казалось, что антисемитизм, как пережиток прошлого, исчез навсегда, но довольно скоро стало ясно, что никуда он не делся. Зачем далеко ходить? В Бакинском рабочем театре за спиной у Фаины говорили, что руководитель театра Владимир Швейцер дает "своим", то есть соотечественникам-евреям, больше ролей, чем "чужим". Причем порой говорили намеренно громко, так, чтобы Фаина могла слышать.

Но Пясецкий не дал Фаине сыграть Симу, сказал, что эта роль ей не подходит. Фаина впервые всерьез задумалась о том, как причудливо могут отразиться на карьере хорошо удавшиеся роли. Они же могут не только способствовать развитию, но и тормозить его. Вот сейчас ей захотелось сыграть драматическую роль, по-настоящему драматическую, причем во многом созвучную ей самой, а режиссер против, потому что он очарован ее Нахлебницей и видит актрису Раневскую только в комедийных ролях. Прав Станиславский, отрицающий амплуа. Надо плавать на широких просторах, играть разноплановые роли… Но как же трудно порой переубедить режиссера. "Я сплавлюсь! — заверяла Фаина. — Справлюсь!" "Не сомневаюсь, что справитесь, — отвечал Пясецкий. — Вы с любой ролью справитесь, но сыграйте-ка пока Трощину, а Симу пускай играет Смирнова…". С актрисой Натальей Смирновой Фаина делила гримерную. "И чего это Борис Иванович уперся? — удивлялась белокурая и курносая Смирнова, старательно гримируясь под еврейку. — Дал бы тебе Симу, а мне Трощину, не пришлось бы нам с тобой гримироваться по часу". Фаина сердилась и объясняла, что она имела в виду не внешнее сходство, а совсем другое, что если бы актерам давали роли с учетом одних лишь внешних данных, то театр давным-давно бы прекратил существовать, превратившись в балаган… Смирнова смеялась и качала хорошенькой головой — так-то оно, может, и так, но все равно Борис Иванович вредина.

Фаина играла в Сталинграде, но в мыслях своих пребывала в Москве. В начале мая она написала Таирову (уже не Коонен, а самому Таирову), что в июне она будет в Москве. На этот раз Фаина была настроена очень решительно. Время идет, скоро, глазом моргнуть не успеешь, сорок лет стукнет, сколько можно мотаться по провинциальным театрам? Пора бросать якорь в Москве, тем более что Павлу Леонтьевну пригласили преподавать в ЦЕТЕТИСе.[47] Фаина реши-да, что устроится в возродившийся Передвижной театр при МОНО и станет работать там до тех пор, пока ей не удастся устроиться в Камерный или в какой-то другой театр. "В какой-то другой" крепко засело в уме, потому что

надежда играть у Таирова становилась все слабее и слабее.

Пясецкий не хотел отпускать Фаину, уговаривал ее остаться на следующий сезон, у него на нее были большие планы, но жизнь распорядилась иначе — развела их в разные стороны и свела вместе в Москве, но уже в разных театрах. Раневская оказалась в Камерном, а Пясецкий — в Театре имени Моссовета. Вместе они никогда больше не работали.

Глава двадцатая
МЕЧТЫ СБЫВАЮТСЯ

"Не думай, друг,
что лучшие плоды
Всегда сладки.
Не так проста природа.
Прими же терпкий плод.
Узнай, что есть сады,
Где хина иногда
бывает лучше меда…"

Рюрик Ивнев, "Не думай,
друг, что лучшие плоды…"

Труппа Камерного была на заграничных гастролях, но Таирову можно было писать на адрес театра. Письма ему пересылали. Фаина напомнила о себе и написала, что в июне она приедет в Москву. Таиров прислал Фаине обнадеживающее письмо. Он писал, что по-прежнему приветствует желание Фаины работать в Камерном театре, хотел бы всячески пойти ему навстречу и полагает, что это желание осуществится. Но, к сожалению, пока не может дать окончательного ответа, поскольку еще не сориентировался в дальнейшем репертуаре театра и не может гарантировать Фаине загрузку работой. Кроме того, ремонт в театре затягивается и еще неизвестно, состоится ли открытие нового сезона в положенный срок.

"Ничего нового, — подумала Фаина, отрывая глаза от строчек, написанных крупным размашистым почерком. — Каждый раз одно и то же…". Она продолжила чтение. Дальше было не так, как всегда. Вместо обещания вернуться к вопросу позже Таиров написал, что все может решиться к июню, когда Фаина собралась приехать в Москву. От слов "мы сможем уже на месте все окончательно выяснить" у Фаины радостно забилось сердце. Ах, неужели на сей раз ее мечта сбудется?! Пора бы уже… Сколько лет она мечтает о Камерном театре, подумать страшно! Эх, если бы ей удалось попасть в труппу немного раньше, то она бы смогла принять участие в нынешних зарубежных гастролях, смогла бы побывать в Бельгии, Италии, Швейцарии, Чехословакии, Уругвае, Аргентине, Бразилии… Возможно, где-то там, за границей, удалось бы встретиться с родными…

Таиров, несмотря на все свои "буржуазные" сценические тенденции, в то время пользовался доверием и его спокойно выпускали за границу вместе с женой. В 1905 году двадцатилетний Таиров участвовал в организации всеобщей забастовки киевских актеров (да, актеры тоже бастовали) и дважды арестовывался. Аресты эти были кратковременными, не имевшими последствий, но после Октябрьской революции они стали большим плюсом в таировской биографии. Таиров не эмигрировал, родной брат его, как уже было сказано, занимал довольно высокие руководящие посты (в 1929 году Леонида Корнблита из системы НКВД перебросили на финансы — поставили управлять Московским городским банком). Кроме того, яркие и оригинальные постановки Таирова пользовались успехом у зарубежного зрителя и приносили прибыль в чистой валюте.

Фаине зарубежные гастроли представлялись сплошным праздником, но на самом деле все было не так уж и хорошо. Гастролерам приходилось всегда быть начеку. Случайная встреча с кем-то, кто считался "врагом советской власти", могла обернуться по возвращении большими неприятностями — обвинением в связях с эмигрантскими кругами или в шпионаже. Так, например, Таирову доставила много волнений встреча с итальянским писателем, основателем футуризма Филиппо Маринетти, с которым он познакомился в 1914 году, когда Маринетти приезжал в Россию по приглашению русских футуристов. Старый знакомый пришел на спектакль, а после спектакля подошел, чтобы выразить восхищение и перебросится парой слов — что тут особенного. На первый взгляд ничего, но если вспомнить, что Маринетти был одним из первых и одним из самых рьяных итальянских фашистов, то невинная встреча приобретала совершенно иную окраску. А сколько было таких встреч… Эмигранты, помнившие дореволюционный Камерный театр, часто подходили пообщаться, вспомнить былые времена. Случались и другие неприятные происшествия. Так, например, в Антверпене случился традиционный театральный "казус" — бельгиец-продюсер удрал, прихватив с собой всю выручку. Гастроли оказались под угрозой срыва. Не была уплачена аренда за антверпенский театр, не на что было купить билеты на пароход до Южной Америки. Актеры уже собрали бывшие у них драгоценности, чтобы передать их в качестве залога за аренду театра, когда на помощь пришло советское торгпредство, одолжившее Таирову нужную сумму… Гастроли в Рио-де-Жанейро были сорваны из-за некстати случившегося военного переворота. Короче говоря, всякого хватало — и хорошего, и плохого.

Фаина приехала в Москву, как и планировала, в июне, вместе с Павлой Леонтьевной. Камерный театр был еще на гастролях. Руководство ЦЕТЕТИСа, обещавшее обеспечить Павлу Леонтьевну жильем, сказало, что "нужно подождать". Вульф и Раневская сняли комнату в селе Всехсвятском, незадолго до того переименованном в поселок Усиевича.[48] Хоть и на окраине, зато недорого, комната большая, со всей необходимой мебелью и хозяева интеллигентные, учителя на пенсии. Устраиваясь на работу в Передвижной театр МОНО, Фаина честно предупредила, что собирается проработать недолго — один-два, самое большее три месяца (Таиров же обещал "все окончательно выяснить"!), поэтому на жилье от театра рассчитывать не могла.

Черт с ним, с жильем, дали бы спокойно работать! Незадолго до прихода Фаины в труппу кто-то из начальства решил, что Передвижному театру, как авангарду работников сцены, подобает быть коммунистическим не только по духу, но и по составу. Иначе говоря, все актеры, занятые в столь ответственном театре (хороша ответственность — по заводам да стройкам ездить и декорации на себе таскать!), должны быть коммунистами или комсомольцами. Фаина, которой было уже за тридцать, по возрасту в комсомолки не годилась, поэтому ей предложили вступить в партию. Доводы были примерно такие: "Ну, сами посудите, товарищ Раневская, как вы, не будучи партийной, можете играть Крымову в "Партбилете"?".

"Да провалитесь вы со своей партией и Крымовой в придачу!" — хотелось ответить Фаине, но так отвечать было нельзя. Приходилось юлить, объяснять, что она еще не чувствует себя достойной столь высокой чести, что ей надо бы морально подрасти и духовно дозреть и т. д. Вступать в партию Фаина не собиралась. Не по идеологическим, а по иным причинам. Ей не хотелось, чтобы кто-то начал копаться в ее биографии и докопался до отца-промышленника. Биография тех, кто подавал заявление на вступление в ряды ВКП(б), тщательно проверялась, а, кроме того, кампании по массовому набору в партийные ряды сменялись кампаниями по чистке, когда прошлое коммунистов анализировалось еще более тщательно. Опасности от вступления в партию много, а выгоды никакой, поскольку Фаина не собиралась делать административную карьеру.

Фаину пару раз покритиковали на собраниях за несознательность, а потом приставили к ней наставницу — актрису Михайлову, бывшую "синеблузницу"[49], женщину недалекую и назойливую. Михайлова буквально не давала Фаине проходу, старалась вовлечь ее в общественную жизнь, агитировала, звала на разные митинги. Отвязаться от нее можно

было только одним способом — угостить выпивкой. Михайлова любила выпить, пила помногу, а напившись, быстро засыпала. Сама Фаина почти не пила, только притворялась, что поддерживает компанию, но это не помешало ей прослыть пьяницей заодно с Михайловой. На очередном собрании Фаину "проработали" за пьянство, но плохая слава неожиданно сослужила хорошую службу — ей, как провинившейся, больше не предлагали вступить в партию и вдобавок запретили вне сцены общаться с Михайловой, поскольку сочли, что они плохо влияют друг на друга. Не было счастья, как говорится, да несчастье помогло.

— Какое счастье! — притворно ужасалась Фаина, когда слышала это слово. — О каком счастье может идти речь, если на работу и с работы я езжу на трамвае номер тринадцать?

Она, конечно, шутила, потому что в глубине души продолжала верить в свою счастливую звезду.

Труппа Камерного театра вернулась в Москву в сентябре 1931 года.

Сразу же по приезде Таиров объявил, что будет ставить пьесу украинского драматурга Николая Кулиша "Патетическая соната". Эту пьесу, написанную в необычной и довольно сложной форме, предложил ему Рафаил Рафалович, заведующий литературной частью Камерного театра.

Николай Кулиш пытался отразить в своей пьесе революцию так, как он ее понимал. Понимал он ее, кстати говоря, не так, как следовало понимать, за что и был расстрелян в 1937 году. Но в 1931 году Кулиш был в зените своей небольшой и недолгой славы. Его предыдущую пьесу "97" Луначарский назвал "первой могучей пьесой из крестьянской жизни".

Таирову до отражения революции дела было мало. Постольку-поскольку. Его привлек романтический сюжет, разворачивающийся на революционном фоне. Классический любовный треугольник — в красавицу Марину, украинскую националистку, влюблен талантливый поэт Илько, а в него влюблена проститутка Зинка. Используя влюбленность Илько, Марина просит его спасти ее сообщника по контрреволюционной деятельности белогвардейца Пероцкого. Илько выполняет просьбу девушки. Поняв, что он попал во вражеские сети, Илько осуждает себя за мягкотелость. Так в пьесе.

Для постановки пьесу пришлось переделать. Марина стала коммунисткой, руководительницей большевистского подполья. К любовному треугольнику добавился конфликт отцов и детей, потому что отец Марины остался националистом. Меньше всего изменения коснулись Зинки. Как была она проституткой, так ею и

осталась.

Отдать роль Зинки Фаине посоветовала Таирову Нина Сухотская. Таиров согласился. Он тоже думал об этом. Мечта Фаины наконец-то сбылась. В 1931 году ее приняли в труппу Камерного театра. Радость Фаины не имела предела. У Фаины было такое чувство, что жизнь удалась, что в ней произошло самое важное событие. Дальше все ясно. Дальше все будет хорошо.

Она будет играть на сцене Камерного театра всю оставшуюся жизнь…

"Пока не доедешь до Кракова, не мечтай о бейгелех"[50], гласит еврейская мудрость. В России говорят: "Загад не бывает богат". Наверное, у каждого народа есть пословица, предостерегающая от построения планов на будущее.

Марину в "Патетической сонате", конечно же, играла Алиса Коонен. Она играла в Камерном все главные женские роли. Когда Рафалович приносил Таирову для ознакомления очередную пьесу, то прежде всего говорил:

— Там есть хорошая роль для Алисы.

Глава двадцать первая
ЗИНКА

"Во всем мне хочется дойти
До самой сути.
В работе, в поисках пути,
В сердечной смуте.
До сущности протекших дней,
До их причины,
До оснований, до корней,
До сердцевины…"

Борис Пастернак, "Во всем мне хочется дойти…"

Перестроенный театр давал много новых возможностей, главной из которых стал простор. Вадим Рындин, дебютировавший в роли главного художника театра, сделал декорации в виде трехэтажного дома в разрезе, от чердака, где жили главный герой и Зинка, до подвала, в котором ютились прачка и инвалид. В бельэтаже находились роскошные апартаменты генерала Песоцкого.

— Удобно, наглядно и символично, — хвалил работу Рындина Таиров, несмотря на то, что идея была его собственной. — Сразу видно, кто чем живет.

У Александра Яковлевича было правилом хвалить дебютантов.

Стоило Фаине подумать о том, что она будет играть в одном спектакле с Алисой Коонен, как у нее начинала кружиться голова. При взгляде на декорации голова кружилась еще сильнее.

Актер Михаил Жаров, для которого "Патетическая соната" тоже стала первой работой в Камерном театре, вспоминал, что Фаина Раневская очень волновалась на репетициях. (Сам он тоже волновался, как же без этого.) Особенно усилились ее волнения, когда она увидела многоэтажные декорации и узнала, что ей предстоит подняться на третий этаж и играть оттуда.

— Александр Яковлевич, — взмолилась Фаина, глядя на Таирова, — что же вы со мной делаете?! Я же ужасно боюсь высоты! И даже если вы меня каким-то чудом поднимете на эту башню, я от страха все равно не смогу вымолвить ни слова!

— Не волнуйтесь, дорогая Фаина, — ласково сказал Таиров, беря ее под руку.

Таиров повел Фаину наверх, что-то говоря ей по дороге. Она дошла с ним до своей мансарды. Началась репетиция. Таиров попросил Жарова, которому по ходу действия надо было вбегать в Зинкину мансарду в поисках юнкера и наступать на Зинку, не "нажимать" на Раневскую, потому что та еле стояла на "третьем этаже". Жаров принял просьбу к сведению.

Когда Жаров поднимался по лестнице, хлипкая декорация шаталась и скрипела. Когда он открыл дверь, Фаина, которой полагалось наброситься на Жарова и гнать его прочь, действительно набросилась на него, схватила за руку и попросила дрожащим голосом:

— Ми-ми-шенька! Пожалуйста, не уходите, пока я не скажу весь текст! А потом мы спустимся вместе! А то мне одной спускаться страшно! Хорошо?

Слова Фаины прозвучали так трогательно и так смешно, что все, кто присутствовал на репетиции, рассмеялись. Фаина смутилась и пообещала, что сделаю все, как полагается. И сделала. Жаров считал, что Фаина сыграла свою роль великолепно.[51]

Роль Зинки Фаине и нравилась, и не нравилась.

Нравилась, потому что давала простор для самовыражения. Таиров приветствовал самовыражение своих актеров и требовал лишь одного — чтобы самовыражение укладывалось бы в концепцию постановки, не противоречило бы ей.

Роль не нравилась, потому что проститутка, мечтающая о большой и светлой любви, — шаблонный, затасканный образ, "драматический трюизм", как выражалась Павла Леонтьевна. Если в пьесе есть проститутка, то она непременно будет мечтать о любви. Велик был риск опуститься до штампов, чего нельзя было делать категорически. Таиров бы не понял и не простил, да Фаина и сама бы себе этого не простила. Даже те роли, которые ей совершенно не нравились (как, например, роль Иды Гуревич в картине Александра Мачерета "Ошибка инженера Кочина"), Раневская играла хорошо. Плохо играть она не умела. Не успела научиться за всю свою долгую жизнь.

Подумав, попробовав и так и этак, Фаина решила играть Зинку с максимальным драматизмом. Павла Леонтьевна, обычно предостерегавшая и Фаину, и других своих учеников от чрезмерного "погружения в драму", на этот раз одобрила Фаинино решение.

Зинка немолода, жалка, озлоблена. Любовь уже не в силах смягчить ее. А зачем смягчаться? Ведь жизнь прошла, прошла в

убогой мансарде, от одного клиента до другого. Предложения Фаины насчет того, чтобы Зинка считала время в "клиентах", Таиров не одобрил, сказал, что это лишнее.

Известный режиссер и театральный педагог Борис Гаврилович Голубовский, в течение многих лет возглавлявший Московский драматический театр имени Гоголя, был восхищен тем, как Фаина Раневская сыграла Зинку. "Я следил за каждой работой артистки после давно забытого спектакля Камерного театра "Патетическая соната", — писал Голубовский в своих мемуарах. — Я не очень разбирался в философии и даже сюжете пьесы, рассказывающей о Гражданской войне на Украине… Раневская в Зинке играла вариации Насти из "На дне". Такую реалистическую, жесткую манеру игры на сцене Камерного театра, пожалуй, не видели ни зрители, ни актеры. Как богат контрастными красками ее образ! Загнанный взгляд, согнутая спина, ожидающая удара, кокетство через силу, сквозь зубы. В другой сцене — чувство своего превосходства, власти над похотью алчущих самцов, презрение к ним и зависимость от них. Позы, взятые напрокат из кино прошлого с Верой Холодной, уцененная женщина-вамп. И вдруг — баба, простая, страдающая баба! Тоска о неосуществленном материнстве и гнев, проклятие за изломанную судьбу. Сколько горечи, боли звучит в ее голосе, когда она читает расписку в получении денег от "клиента", трусливого кадетика Жоржа, заплаченных за визит и пошедших на уплату долга за квартиру. "Ой, Боже мой, Боже! Разве не поможешь? Или, может, бесплатно помочь мне не можешь? Ужель и ты, Боже, да хочешь того же?" Актриса монолог положила на мелодию песенки "Карапетик бедный, отчего ты бледный, оттого я бледный…". И Зинка бросает Богу беспощадно: "Так приходи". Мороз по коже — неверие ни во что. После спектакля зрители говорили только о Раневской".[52]

"После спектакля зрители говорили только о Раневской". Запомните, пожалуйста, эту фразу. Мы вскоре к ней вернемся. Пока что хочется отметить, что по свидетельству тех, кто знал Бориса Гавриловича Голубовского, он был человеком строгим и объективным в своих оценках и чрезмерной восторженностью не отличался. С Фаиной Раневской Голубовский был знаком, но не приятельствовал с ней. Так что нет поводов подозревать его в преувеличенной оценке игры Раневской.

Вот еще одно свидетельство. Известный театральный критик Борис Алперс, карьера которого началась со студии Мейерхольда, писал, что верная самостоятельная трактовка роли позволила Раневской создать запоминающийся образ проститутки, которая мечтает о лучшей жизни, что этот банальный образ Раневская

смогла наполнить поэзией, теплотой и драматизмом. Алперс также восхищался тем, как детально Раневская проработала свою роль, насколько обогатила ее, и подчеркивал, что яркость образа Зинки — целиком заслуга Раневской, потому что автор пьесы выписал героев схематично и бледно[53]. Борис Владимирович Алперс тоже был строгим критиком. Даже шутка такая ходила: "Похвала Алперса все равно что поцелуй Мельпомены".

Многие критики отметили хорошую игру Фаины Раневской. "Вдумчивая актерская интерпретация сказалась на образах Илько (Ганшин), Зинки (Раневская), Андрея (Хмельницкий)", — писал театральный обозреватель "Литературной газеты" Юзеф Юзовский. Газета "Советское искусство" писала: "Удачно раскрыт авторский замысел артисткой Раневской, играющей Зинку". Ей вторил журнал "Прожектор": "Надо отметить интересную игру новой артистки театра Раневской". В общем, роль удалась.

В день премьеры Таиров распорядился повесить над кассой театра шуточный плакат: "Все билеты проданы до конца пятилетки". Это была своеобразная заявка на победу. На "Патетическую сонату" Таиров возлагал большие надежды. Пьеса знаменовала разворот Камерного театра к новому, идеологически верному репертуару, являлась демонстрацией того, что Камерный театр — настоящий советский театр. Не стоит упрекать Александра Яковлевича Таирова за подобные "реверансы" Советской власти. Он хотел сохранить свой театр, и другого выхода у него не было.

Только вот пьесу надо было бы выбирать более тщательно… Что да, то да. С выбором "Сонаты" Таиров оплошал, хотя поначалу казалось, что угадал. "Правда", главная газета Советского Союза, орган Центрального Комитета большевистской партии, написала, что "Патетическая соната" "принадлежит к числу лучших пьес этого сезона". Но следом за хвалебной статьей пошли критические. Даже не критические, а разносные.

Говорили, что "Соната" не понравилась второму секретарю Московского городского комитета ВКП(б) Кузьме Рындину, прославившемуся своей непримиримостью в борьбе с троцкистами и бухаринцами. К театральному художнику Вадиму Рындину партийный начальник не имел никакого отношения, они были просто однофамильцами. Таирова обвинили в том, что он поставил пьесу, отражающую "философию украинского националистического движения", что в пьесе "нет пафоса классового гнева", что враги революции показаны ярко, а положительные герои выглядят невыразительно…

Автору пьесы досталось куда сильнее, чем Таирову. Против Кулиша развернули оголтелую травлю. Вспомнили о том, что в

Первую мировую войну он был офицером (на службу в Красной Армии предпочли закрыть глаза), а составление первой украинской азбуки для взрослых объявили "националистическим поступком". Травля Кулиша достигла апогея в 1934 году, когда на Первом всесоюзном съезде советских писателей его объявили буржуазно-националистическим драматургом.

Таирова спасло заступничество Луначарского, который хоть и утратил былой вес, но все же был соратником Ленина и считался главным специалистом по вопросам культуры, а также то, что в пьесу были внесены переработки, немного сгладившие ее мнимые недостатки. "Сонату", разумеется, пришлось снять из репертуара. Она прошла на сцене всего сорок раз.

Весь Камерный театр остро переживал случившееся, но больше других расстраивались Фаина и художник Вадим Рындин. Фаине было жаль такую хорошую роль, а Рындину было жаль декораций.

Вы еще не забыли фразу Бориса Голубовского: "После спектакля зрители говорили только о Раневской"? Мы вернемся к ней в начале следующей главы.

Глава двадцать вторая
К СЕЛЕДКЕ НЕ НУЖНО СОЛИ

"Забвенья милое искусство
Душой усвоено уже.
Какое-то большое чувство
Сегодня таяло в душе…"

Марина Цветаева, "Подруга"

"К селедке не нужно соли, а к шкваркам не нужен жир", гласит еврейская народная мудрость.

— К такому счастью, как мое, никакого горя не нужно! — с горькой усмешкой говорила Фаина Раневская.

После снятия с репертуара "Патетической сонаты" она не получила в Камерном театре ни одной роли.

Странно?

Да, на первый взгляд действительно странно, ведь для нее, как для характерной актрисы, могли найтись роли в других постановках Камерного театра, которые были тогда в репертуаре — и в "Опере нищих", и в "Негре" Юджина О'Нила, и в "Линии огня" Николая Никитина, которую Таиров поставил после "Сонаты"…

До весны 1933 года Фаина ждала ролей и жила на скромную зарплату, которую платил ей театр. У актеров, не занятых в спектаклях, зарплата была даже не скромной, а мизерной. Впоследствии Раневская скажет, что она "болталась в Камерном, как г…о в проруби". Ее не выгоняли, но делали все для того, чтобы она ушла.

Почему?

Те, кто считают причиной прямой и бескомпромиссный характер Фаины Раневской и ее острый язык, скорее всего, ошибаются. Раневская благоговела перед Таировым и Коонен. Вряд ли бы она позволила себе какие-либо выпады в их адрес или осмелилась бы с ними спорить. Да и современники ни о чем подобном ни разу не упоминали. О словесных пикировках актрисы Раневской с режиссером Завадским писали в мемуарах многие, о пререканиях Раневской с Таировым — никто.

Нет, дело не в характере, а в том, что Раневская своей яркой, выразительной игрой затмевала всех других актеров. В том числе и Алису Коонен.

"После спектакля зрители говорили только о Раневской" — помните? Вот в этом-то и дело. Камерный театр был театром Таирова и Коонен, можно даже сказать, что в большей степени театром Коонен, нежели Таирова. Александр Яковлевич сильно любил Алису Георгиевну и очень высоко ценил ее талант. Разве мог он позволить, чтобы кто-то затмевал его приму, его жену? Навряд ли.

Видимо, Фаина все понимала. Все-все, вплоть до того, что у Таирова не было другого выхода. После ухода из Камерного театра она сохранила хорошие, дружеские отношения с Александром Яковлевичем и Алисой Георгиевной. Следовательно, зла на них не держала. Всякое в жизни случается. Манила жизнь много лет сладким пряником, а на поверку пряник оказался горьким и черствым, бывает. Стоило, конечно, много раньше хорошенько подумать и выбросить из головы мысль о Камерном театре, но кто мог предположить, что Фаина затмит саму Алису Коонен. Уж Фаина такого точно не могла предположить. Она всегда считала, что играет плохо, что надо лучше, еще лучше и в своем природном перфекционизме незаметно для себя самой дошла до вершин мастерства.

То на самом деле была вершина. Первая вершина, которую покорила актриса Раневская. Если уж сама Алиса Коонен опасается конкуренции с твоей стороны — то это уже признание, знак качества.

Фаина долго собиралась с духом, чтобы уйти из Камерного театра, театра своей мечты. И ушла с таким чувством, будто оставила в здании на Тверском бульваре кусочек своей души. Фаина Раневская будет не раз приходить сюда в гости к Алисе Георгиевне (Таиров и Коонен жили в квартире при театре) и всякий раз вспоминать о тех счастливых днях, когда она, преодолев страх высоты, кричала из своей мансарды: "Ой, Боже мой, Боже! Разве не поможешь?".

"Я "испорчена" Таировым", — говорила Фаина Раневская, когда у нее спрашивали, почему ей не нравится тот или иной режиссер.

Теперь нам пора проститься с Камерным театром, которому мы и так уделили очень много внимания, и следом за Фаиной перейти в другой театр — Центральный театр Красной Армии, сокращенно — ЦТКА.

Это был молодой и очень амбициозный, если можно так выразиться, театр. Он был создан недавно, в феврале 1930 года и изначально задумывался как театр выездной, разъезжающий по воинским частям Советского Союза. Но очень скоро концепция изменилась. Театр осел на площади Коммуны[54] в Центральном

Доме Красной Армии[55].

Главным режиссером ЦТКА в 1932 году был назначен Юрий Александрович Завадский. Тот самый, которому посвятила цикл стихотворений "Комедьянт" Марина Цветаева.

"Я помню ночь на склоне ноября.
Туман и дождь. При свете фонаря
Ваш нежный лик — сомнительный и странный,
По-диккенсовски — тусклый и туманный,
Знобящий грудь, как зимние моря…
— Ваш нежный лик при свете фонаря"

"Комедьянту, игравшему Ангела, или Ангелу, игравшему Комедьянта, не все равно ли, раз — Вашей милостью — я, вместо снежной повинности Москвы 19-го года несла — нежную", — было написано в посвящении к циклу. В дневниковых записях Цветаевой осталась пространная характеристика Завадского: "Во-первых — божественнохорош, во-вторых — божественный голос… Он восприимчив, как душевно, так и накожно, это его главная и несомненная сущность… Другого такого собеседника и партнера на свете нет. Он знает то, чего Вы не сказали и, может быть, и не сказали бы… если бы он уже не знал! Добр? Нет. Ласков? Да. Ибо доброта — чувство первичное, а он живет исключительно вторичным, отраженным. Так, вместо доброты — ласковость, любви — расположение, ненависти — уклонение, восторга — любование, участия — сочувствие. Взамен присутствия страсти — отсутствие бесстрастия… Но во всем вторичном он очень силен: перл, первый смычок…".

С Цветаевой Завадского познакомил их общий друг, поэт и переводчик Павел Антокольский. Завадский смолоду вращался в богемных кругах, брал уроки живописи, учился в студии Вахтангова. Он был талантлив, обладал безукоризненным чувством стиля и умел очаровывать и пленять.

Первый свой спектакль — "Женитьбу" Гоголя, разнесенную критиками в пух и прах, Завадский поставил в 1924 году. Тогда ему было тридцать. Он играл в Художественном театре, преподавал в студии, которую основал сам. До этой студии была другая — Третья студия Московского Художественного театра, впоследствии ставшая Театром имени Вахтангова. Дочь Павлы Леонтьевны Ирина сначала училась у Завадского, а потом стала его женой. Первой женой. Завадский был увлекающимся, любвеобильным человеком, поэтому их брак просуществовал недолго. Но хорошие отношения они сохранили на всю жизнь и много-много лет работали вместе.

Можно сказать, что Фаина попала к Завадскому по знакомству, даже — по-родственному, ведь она считалась членом семьи Павлы Вульф, а Завадский был мужем ее дочери.

Впоследствии, с какого-то момента отношения между Раневской и Завадским испортятся, станут "прохладно-шпилечными", но поначалу все было хорошо. Придя в ЦТКА, Фаина сразу же получила роль Ольги Павловны в комедии Василия Шкваркина "Чужой ребенок" (написав свою первую пьесу — "В глухое царствование" — на историко-революционную тему, Шкваркин затем переключился на комедии). В то время эта пьеса пользовалась огромной популярностью, потому что была интересной, смешной и напрочь лишенной морализаторства. О достоинствах комедийных пьес Шкваркина свидетельствует тот факт, что к концу тридцатых годов они были сняты повсюду с репертуара, как идеологически незрелые, и вернулись к зрителю двадцать лет спустя. Кстати говоря, "Чужой ребенок" довольно широко ставится и в наши дни.

Главная героиня пьесы, молодая актриса Маня Караулова, репетировала роль женщины, ожидающей ребенка. Ее реплики случайно услышала подружка-сплетница Зина, которая поспешила разнести новость по дачному поселку. Трое влюбленных в Маню мужчин отвернулись от нее. Отец с матерью (мать играла Фаина), люди старых взглядов, чуть с ума не сошли, узнав о беременности дочери. А сама Маня решила притвориться, будто она на самом деле беременна, чтобы испытать своих кавалеров. Кто любит по-настоящему, тот и на беременной женится…

Ограниченная мещанка Ольга Павловна (слово "мещанин" в то время уже стало ругательным) получилась у Фаины не просто смешной, но и трогательной. Не имея собственных детей, Раневская превосходно создавала образы чадолюбивых матерей.

Завадский умел выбирать пьесы для постановки и ставил их ярко. Отчасти его манера была сродни таировской, но в целом он придерживался принципов, усвоенных в студии Вахтангова, чей метод, в свою очередь, уходил корнями в систему Станиславского. ЦТКА был новым театром, Завадский — молодым, еще не снискавшим широкой славы, режиссером, но взыскательная и избалованная зрелищами московская публика охотно ходила на спектакли. Зал всегда был полон.

— Куда нам до орлов, — притворно скромничал Завадский, намекая на то, что Таиров образовал свой псевдоним от арабского слова "орел", — но кое-что мы можем.

Завадский вернул на сцену Павлу Вульф. В конце 1934 года он предложил ей вступить в труппу театра Красной армии в

качестве актрисы, играющей роль старух. Павла Леонтьевна с радостью согласилась, тем более, что ей не пришлось ради этого бросать педагогическую работу. Первой ее ролью в ЦТКА стала престарелая генеральша Нюрина в пьесе Иосифа Прута "Я вас люблю". В новом амплуа "юной дебютантке" (так в шутку называла себя Павла Леонтьевна) пришлось нелегко. Привыкнув к выразительной игре, она пыталась выразительно произносить текст, много жестикулировала, но подобная выразительность не вязалась с образом столетней старухи. Завадский посоветовал искать выразительность не в движениях, а в полной неподвижности. Вульф попробовала и дело пошло, образ начал складываться. У Завадского Павла Леонтьевна сыграла Мотылькову в "Славе" Виктора Гусева, Хлестову в "Горе от ума", Полину Бардину во "Врагах" Горького, Полежаеву в "Беспокойной старости" Леонида Рахманова, Евдокию Антоновну в "Днях нашей жизни" Леонида Андреева (со временем запрет на публикацию и постановку произведений Андреева был снят).

В ЦТКА Фаине было хорошо. Она быстро воспрянула духом. Разбившаяся хрустальная мечта о Камерном театре теперь казалась химерой, мороком. Фаина усердно убеждала себя в том, что то был морок, не пряник, которым ее манили, а камень, который судьба подложила у нее на пути.

В ЦТКА Фаине было хорошо. Как раз тот случай, когда к селедке не нужно соли, когда лучшего и желать нельзя. ЦТКА — столичный театр, пусть и не с историей, но так даже интереснее — история театра творится на глазах и какими темпами! Завадский не так известен, как Таиров, но он энергичный, талантливый режиссер. Он еще покажет себя, непременно покажет. В ЦТКА сильная труппа. На одной сцене с Фаиной играли Александр Хованский, Александр Хохлов, которого критики не без оснований называли лучшим Чацким советской сцены, Павел Герага, Дарья Зеркалова, Любовь Добржанская, известная всем нам, прежде всего, как Мария Дмитриевна, мама Жени Лукашина из "Иронии судьбы"…

Павла Леонтьевна рядом. Хорошие роли. Комната в общежитии. Неплохой заработок. Оклады в ЦТКА были выше, чем в других театрах — армия! — и, кроме того, имелся ряд надбавок. О чем еще мечтать? Чего еще желать? Единственным минусом, ложечкой дегтя в бочке с медом, была неудобная маленькая сцена Центрального Дома Красной Армии, при которой имелась всего одна, общая для всей труппы артистическая уборная, с перегородкой, отделявшей женскую часть от мужской. Перегородка не доходила до потолка, что давало возможность шутникам устраивать разные каверзы. Но эти неудобства не

сильно расстраивали актеров, поскольку уже было известно, что для театра вскоре будет построено новое здание (в котором, к слову будь сказано, ни Раневской, ни Завадскому поработать не довелось).

После Ольги Павловны она сыграла Оксану в "Гибели эскадры" Александра Корнейчука. В пьесе рассказывалась легенда о том, как летом 1918 года на Черноморском флоте большевики боролись с контрреволюционерами, мешавшими им уничтожить флот, который могла захватить Германия. Легенда, потому что подлинные события разворачивались совсем не так, как описал Корнейчук, но дело не в этом. Дело в том, что роль у Фаины была большой, правда, немного "картонной", идеологически выверенной, с репликами вроде: "Помни, Гайдай: тот перестает быть большевиком, кто начинает бояться массы, кто не верит ей". Но Фаина справилась. Сыграла стойкую коммунистку Оксану так, что та понравилась всем — и режиссеру, и зрителям, и автору пьесы. Корнейчук сказал, что смотрел "Гибель эскадры" в десятках театров, но такой Оксаны, как у Раневской, не видел.

Очень долго Фаине не удавалась сцена гибели Оксаны, в которую по ходу пьесы стреляли. То она валилась на пол мешком, то падала, картинно взмахивая руками…

— Нет, не так, — говорил Завадский.

Фаина и сама чувствовала, что она "умирает" как-то не так. Просто падать — незрелищно. Картинно — ненатурально. После долгих поисков верное решение было найдено. Оксана на секунду-другую замирала, недоуменно смотрела на своего убийцу, а затем медленно оседала на пол.

Казалось бы — мимолетное действие, стоит ли уделять ему столько внимания? Но у Раневской не было на сцене ничего мимолетного.

В комедии Александра Островского "Последняя жертва" Фаина сыграла Глафиру Фирсовну. "Актриса Раневская показала нам чудовище в образе человека, готовое ради денег пожертвовать счастьем своей племянницы", — писала газета "Рабочая Москва". Может, "чудовище" и слишком сильное слово для алчной прохиндейки Глафиры Фирсовны, но уже по одной этой фразе из театральной рецензии чувствуется, что и эта роль прекрасно удалась Фаине.

Но лучшей ее ролью в ЦТКА и одной из самых крупных ролей в жизни стала Васса Железнова, роль, которая поначалу сильно пугала Фаину своим масштабом.

— Нет, я не могу играть Вассу! — убеждала Фаина Завадского. — Я не справлюсь. Героини — это вообще не мое амплуа. Какая из меня Васса? Лучше я сыграю Оношенкову. Вот

эта роль по мне. Я когда впервые прочла эту пьесу, сразу же подумала, что могла бы сыграть Оношенкову…

— Сможете, сможете, — терпеливо убеждал ее Завадский. — Я вижу, что сможете.

— Мне даже не с кого взять пример! — упрямилась Фаина, несмотря на то, что на сцене никогда не брала ни с кого примера, играла все роли в своей неповторимой манере.

ЦТКА был первым советским театром, взявшимся ставить "Вассу Железнову". Завадский очень жалел, что Горький не дожил до премьеры. Для постановки "Вассы" Юрий Александрович пригласил режиссера Елизавету Телешеву, работавшую в Художественном театре.

Может показаться странным, что эту пьесу, написанную в 1910 году, четверть века игнорировали режиссеры. На самом деле ничего странного нет. В первоначальном своем варианте "Васса" была малопривлекательной для постановки, какой-то "вялой". Горький и сам понимал это, иначе бы не стал писать второго варианта, который сразу же привлек внимание режиссеров.

Васса — богатый, сложный образ. Вассу играть интересно. Ее можно играть по-разному — и как преступницу, монстра, и как жертву. Фаина остановилась на втором варианте. Васса прежде всего внушала ей чувство сострадания, к которому примешивались ужас и омерзение. Сострадание, к которому примешивается ужас, и ужас, к которому примешивается сострадание, — разные понятия. Васса получилась у Фаины противоречивой и в чем-то даже обаятельной, хотя сама Фаина пыталась сгладить эти противоречия. Ей тогда казалось, что Горький слишком резко, слишком остро выписал образ Вассы.

Фаина оказалась в положении первопроходца, ведь Вассу до нее никто не играл. Такая серьезная роль, такая ответственность. Она не столько осознанно, сколько интуитивно пришла к образу "человеческой женщины". Фраза дочери Вассы Людмилы: "Ты — не дура, не умная, а просто человеческая женщина", это же, в сущности, авторская подсказка всем актрисам, которые станут играть Вассу. Критик Юзеф Юзовский писал: "Раневская любит свою героиню. Это каждому ясно, хотя Раневская порой как бы скрывает это свое "интимное" отношение к Вассе, словно опасаясь, что ее могут упрекнуть в "связи с чуждым элементом". Право, ничего "страшного"! Нет здесь ничего "непозволительного". Она тем более ее любит, чем больше ненавидит за то, что эта страшная жизнь так извращает прекрасный человеческий материал. Кто она, Васса? "Положительный" она персонаж? Или "отрицательный"? Вопрос разрешает Людмила: не умная и не глупая, а просто "человеческая женщина". В чем же человеческое?

В этой вот силе, размахе, юморе, в творческой природе характера. Как не любить это, не сожалеть, что все это в старом мире становится уродливым? Раневская показала "человеческую женщину".

"Чудовищная бессмыслица и жизнь, и смерть этой талантливой женщины!" — думала Фаина всякий раз, когда выходила на сцену. Ей превосходно удалось передать эту самую "бессмыслицу", трагедию Вассы, хотя сама она, как обычно, считала, что сыграла роль плохо. Надо было лучше, не надо было стараться сглаживать противоречия, наоборот — следовало заострить их еще резче…

Но, тем не менее, путь в историю отечественного театра начался для актрисы Фаины Раневской с роли "Вассы Железновой" в спектакле Центрального театра Красной Армии.

Первый шаг был сделан.

И какой шаг!

Глава двадцать третья
ПЫШКА

"Всё, что само давалось в руки,
Что было так легко отдать:
Душевный жар, молений звуки
И первой песни благодать —
Всё унеслось прозрачным дымом,
Истлело в глубине зеркал…
И вот уж о невозвратимом
Скрипач безносый заиграл…"

Анна Ахматова, "Тот город, мной любимый с детства…"

Михаил Ромм пришел в кинорежиссуру далеко не сразу. После окончания гимназии он хотел быть скульптором. В 1925 году Ромм окончил скульптурное отделение Высшего художественно-технического института, но вместо скульптуры занялся литературной деятельностью — писал заметки в газетах, киносценарии, переводил с французского. К 1928 году он уже настолько серьезно увлекся кинематографом, что стал научным сотрудником по вопросам кино в Институте методов внешкольной работы[56]. Сначала научным сотрудником, а после уже — режиссером. Ромм всю жизнь был больше теоретиком, нежели практиком. Его труды о киноискусстве очень глубоки и содержательны.

"Пышку", первый свой фильм, Михаил Ильич Ромм снял в 1934 году, на закате немого кинематографа. Снял в то время, когда уже вовсю гремели имена признанных мэтров советского кинематографа — Сергея Эйзенштейна, Александра Довженко, Всеволода Пудовкина… Уже снимались звуковые фильмы, но Ромм получил задание снять немую картину для периферии, для тех мест, в которых еще не было и долго не будет оборудования, необходимого для воспроизведения звука.

"В апреле 1933 года меня вызвал директор и сказал, что если я возьмусь написать за две недели сценарий немой картины, в

которой было бы не свыше десяти дешевых актеров, не больше пяти простых декораций, ни одной массовки и со сметой, не превышающей 150 тысяч, то мне дадут самостоятельную постановку", — вспоминал Михаил Ильич.[57]

"Вторичность" задачи (иначе говоря — то, что приходится начинать в отживающем свой век немом кино) Ромма не отпугнула. В своем режиссерском методе он стремился к выразительности, передаваемой при помощи тех специфических приемов, которые впоследствии назовут "стилем Ромма", стиль, если можно так выразиться, "выразительной простоты".

Ромм начал с того, что убрал из известной повести Ги де Мопассана все ненужное, предельно упростив сюжет до стержневого конфликта между руанской проституткой по прозвищу Пышка, прусским офицером и лицемерными попутчиками Пышки. Офицер желает попользоваться услугами Пышки, но патриотичная девушка, как истинная француженка, отказывается обслуживать врага. Офицер задерживает дилижанс до тех пор, пока Пышка не передумает. Попутчики, желающие как можно скорее продолжить свой путь, склоняют Пышку к уступке, а после того, как она уступает, начинают ее презирать. Офицер — подлец и, как бы сейчас сказали, "беспредельщик", но попутчики Пышки много хуже его. Мопассан писал о человеческих пороках, которые в Советском Союзе называли пороками буржуазными и активно обличали всеми доступными средствами.

"Меня привлекла в "Пышке" идея сделать как бы одного многоголового человека, — вспоминал Ромм. — Я подумал так: вот интересный случай, есть как бы три действующих лица — Пышка, офицер и все остальные, которые мне представлялись самыми главными в картине. Я думал, что это собирательный образ буржуа, собирательный образ лицемерия, жадности, бесчестности, настырности, во всех его оттенках, это как бы один человек, разделенный на десять голов… Я старался искать не разницу между этими людьми, а сходство их между собой. Я не углублялся в характер каждого, а придавал им только черты внешней характерности и разрабатывал каждый эпизод таким образом, как будто бы каждый из них реагирует по-своему, но, если вы посмотрите внимательно, вы увидите, что они реагируют одинаково. Даже тот, кто не участвует, в общем, тоже участвует. Они одновременно негодуют, одновременно радуются, одновременно скучают, одновременно лицемерят, одновременно льстят Пышке или одновременно презирают ее"[58].

Следует сказать, что Михаил Ромм был подлинно советским режиссером и советским патриотом. Он родился в Иркутске в семье политических ссыльных (родители были родом из Вильно),

приветствовал Октябрьскую революцию, только вот в партию почему-то вступил поздно — в 1939 году, когда ему было тридцать восемь. Творчество Ромма строго выдержано в рамках советской идеологии. Строго. Искренне. В работах некоторых советских режиссеров временами проглядывает "кукиш в кармане", намек на то, что на самом деле они думают иначе, но у Ромма ничего подобного нет. Настоящий советский режиссер, и порукой тому пять Сталинских премий, два ордена Ленина, орден Октябрьской Революции, орден Трудового Красного Знамени и множество других наград.

Итак, молодой, умный, вдумчивый и энергичный режиссер (пока неизвестно — талантлив ли он) готовится снимать на киностудии "Мосфильм", которая тогда еще называлась "Москинокомбинатом", фильм "Пышка".

Актеров Ромм набирал самостоятельно. В то время он, по его собственному признанию, не имел представления о принципах работы с актерами, в одних случаях ориентировался на характер, в других — исключительно на внешность. Так, например, актер Владимир Лавринович получил роль демократа Корнюде из-за своей необыкновенно роскошной бороды (Ромму не нравились приклеенные бороды, он находил их ненатуральными). Актерский коллектив получился весьма разношерстным, а ведь у Ромма изначально была задумка сделать собирательный образ буржуа, сделать одного человека, разделенного на десять голов. Добиться желаемого оказалось непросто, но у Михаила Ромма это получилось.

Фаину Ромм увидел в роли Зинки в Камерном театре и впечатлился настолько, что предложил ей сыграть госпожу Луазо (заметим в скобках, что он мог бы пригласить ее и на главную роль — не прогадал бы). Прочитав сценарий, Фаина согласилась сниматься. Для обоих это был первый опыт в кино. И для Нины Сухотской, к слову будь сказано, тоже. Она сыграла в "Пышке" молодую монахиню. А вот оператор у Ромма был "опытный" — до "Пышки" Борис Волчек, отец актрисы и режиссера Галины Волчек, уже успел снять одну картину.

У Мопассана сказано, что госпожа Луазо "женщина колючая, как шпилька". Фаина взяла это за основу. После того, как был прочтен сценарий, она несколько раз перечитала "Пышку". Прониклась духом, а заодно освежила французский, который за ненадобностью начал было забываться. После революции знание иностранных языков, прежде всего французского, бывшего родным для русской аристократии, считалось одним из главных признаков классового врага, поэтому Фаина старалась не афишировать владение французским. Немецкий еще куда бы ни

шло, он же сильно похож на идиш, а вот французский мог привлечь нежелательное внимание. В тридцатые годы взгляды и тенденции изменились, классовые враги приобрели новые черты, порой весьма неожиданные, успела, сформироваться новая, советская интеллигенция, и потому в "Пышке" Фаина без какой-либо опаски играла свою роль на французском.

"Почему на французском? Ведь картина-то немая и зрители все равно ничего не услышат. Зачем усложнять? Не доминирует ли здесь форма над содержанием?" — спросят некоторые.

А зачем брать уроки у итальянского булочника для образа Маргариты Каваллини? Можно отыграть роль на русском, ведь дело совсем не в акценте.

Таиров любил повторять, что далеко не каждая деталь добавляет что-то к образу, и в качестве примера приводил Наполеона, у которого во время Бородинского сражения был насморк.

— Пусть историки считают, что Наполеон не смог выиграть сражения из-за насморка, — говорил Таиров. — На сцене этот насморк ничего к образу Наполеона не добавит… Напротив, сослужит плохую службу. Всякий раз, когда Наполеон будет сморкаться в платок, образ будет идти трещинами. Нельзя строить образ на том, что Наполеон болеет насморком, потому что людей, страдающих насморком, много, а Наполеон был один. Нужно брать не случайное явление, а его типическую основу и на ней строить сценический образ.

Продолжая эту мысль, можно сказать, что людей, говорящих на французском, миллионы, а госпожа Луазо одна. Но это было бы неправильно, потому что Раневская никогда не строила образы на фундаменте из какой-либо детали.

Образно говоря, она сначала создавала скелет, основу характера, а потом богато украшала его деталями. При таком подходе, чем больше деталей, тем образ ярче, выпуклее. И никогда он не пойдет трещинами. Насморк? Сгодится и насморк! По тому, как человек очищает нос от содержимого, можно сделать много выводов о нем. Даже по тому, как он достает платок… Вспомним хотя бы Маньку-спекулянтку и ее красные галифе. Французская речь госпожи Луазо у Раневской не уклон в формализм, а стремление придать образу как можно больше достоверности. Высокая степень достоверности — показатель качества актерской работы. Никакого формализма, а только старательность, помноженная на мастерство. Те актеры, для которых "Пышка" стала первой работой в кино, с трудом привыкали к своей "немоте". То, что на сцене можно было выразить словами, приходилось выражать другими способами.

Преувеличенная утрированная выразительность мимики и жестов выглядела неестественно, в стиле первых картин немого кинематографа, что, разумеется, не могло устроить ни самих актеров, ни режиссера.

Очень скоро Ромм убедился в том, что и в работе над немой картиной нужно давать выход актерскому темпераменту в слове. Звук не записывался, но с супругами Луазо — Фаиной и актером Анатолием Горюновым (у них привыкание к немоте проходило особенно трудно) Ромм работал так, будто снималась звуковая картина. Возможность говорить сразу же освободила актеров от внутреннего напряжения, и они стали держаться естественнее.

Надо сказать, что "немота" была далеко не единственной проблемой на съемках "Пышки".

Кинофабрика на Потылихе (будущий "Мосфильм") в то время состояла из четырех съемочных павильонов, объединенных в один корпус. Там полным ходом, круглосуточно, в несколько смен шли съемки, а строительство продолжалось, и строили тоже круглосуточно. В огромных павильонах было холодно, со стройки доносился шум, который отвлекал, мешал входить в образ. Ромму, как новичку, отвели самые худшие часы для съемок — ночные. С одной стороны, это было удобно для театральных актеров, потому что съемки не мешали участвовать в спектаклях, но, с другой стороны, у них почти не оставалось времени для сна. Фаина спала утром, два-три часа, совершенно не высыпалась и подбадривала себя крепчайшим чаем. Бессонницу, мучившую ее всю оставшуюся жизнь, Фаина "заработала" на съемках "Пышки". Каких только жертв не приходится приносить на алтарь служения искусству!

Платье для съемок Фаине сшили из остатков плотной материи, которой был обит дилижанс. Увидев платье, Фаина опешила. Она привыкла к театральным костюмам, которые шились хорошими портными. Театральные портные среди собратьев по цеху считались элитой. Они умели шить костюмы любых эпох из любых материалов и на любые фигуры. Надо полной пятидесятилетней актрисе сшить платье, маскирующее полноту для роли Джульетты? Пожалуйста! Тщедушному актеру нужен костюм для роли купца Дикого? Да без проблем! А тут с одной примерки сшили тяжеленное платье из жаккардового атласа, которое Фаине пришлось подгонять по фигуре самостоятельно.

Домой платье унести не разрешили — как же, реквизит, за него положено расписываться в ведомости! — пришлось шить прямо на съемках, в павильоне, на коленке. Фаина сломала две иглы и исколола все пальцы. При этом она вполголоса бранилась

на идиш, и очень удивилась, когда Ромм сказал ей тоже на идиш:

— Ай-яй-яй, приличная девушка не должна знать таких слов, не то чтобы произносить их.

— Где вы здесь видите приличных девушек? — удивилась Фаина. — Приличные девушки по ночам спят дома, а не шляются черт знает где!

Эти слова обидели актрису Софью Левитину, игравшую в картине пожилую монахиню. Она возмутилась и стала отчитывать Фаину:

— Если вы не считаете себя приличной, то так и скажите, а не говорите, что здесь нет приличных людей!

Непонятно — то ли у Левитиной было в тот день плохое настроение, то ли у нее напрочь отсутствовало чувство юмора. Другие актеры, не понимавшие идиш, недоумевали — из-за чего вдруг, ни с того, ни с сего, разгорелась перепалка? Ромму удалось быстро погасить конфликт, но Левитина с тех пор невзлюбила Фаину. Эта неприязнь обернулась для Фаины несыгранной ролью Анны Петровны в картине "Честь", которую режиссер Евгений Червяков снял на "Мосфильме" в 1938 году. Червяков, знавший Фаину по спектаклям ЦТКА, хотел снять ее в своей картине, но Левитина, с которой он был хорошо знаком, отговорила его от этого, и Анну Петровну сыграла актриса Екатерина Исаева.

Может, оно и к лучшему, что Фаина Раневская не сыграла Анну Петровну, потому что "Честь" была картиной слабой, конъюнктурной, рассказывающей о борьбе с вредителями-троцкистами. Зрителям она совершенно не запомнилась, мелькнула на экранах, и все. Раневская не любила играть в таких картинах, если и соглашалась, то потом об этом жалела и говорила свое знаменитое: "Сняться в плохом фильме все равно, что плюнуть в вечность".

"Пышка" получилась хорошей. Картина понравилась Сталину, понравилась Горькому. Правда, писатель Алексей Толстой, которому Ромм показал картину первому, потому что очень ценил его мнение, разнес "Пышку" в пух и прах. "Сразу видно, что вы западнее Потылихи не бывали", — усмехнулся Толстой, когда закончился просмотр, и начал перечислять ошибки, которые были допущены Роммом — и пили его французы не так, и мылись не так, и вообще все делали не так. "Не советую вам показывать эту картину за границей, — сказал Толстой в заключение. — Вас там засмеют, а ваша "Пышка" скомпрометирует советское искусство. А у нас, пожалуй, можно и показывать. Может и пройдет". Ромм был очень огорчен и успокоился лишь тогда, когда Горький, бывавший за границей не меньше Толстого, похвалил картину.

Спустя некоторое время в Советский Союз приехал

французский писатель Ромен Роллан, который поселился у Горького. В числе встреч французского гостя с деятелями искусств была и встреча с кинематографистами, на которой присутствовал Ромм. Оказалось, что Горький показал Роллану "Пышку" и Роллан — настоящий француз! — похвалил картину. Особенно его поразило то, что госпожа Луазо разговаривала на французском (слова читались по губам) и что в одном из кадров были утки, настоящие руанские утки, которыми так славится эта местность. Ромм не стал рассказывать Роллану, что утки попали в кадр совсем по иной причине. Оператор Борис Волчек попросил запустить уток в лужу для того, чтобы "оживить" кадр. Про то, что Руан славится своими утками, никто из съемочной группы и понятия не имел.

Подводя итог, можно сказать, что дебют в кино получился у Фаины удачным.

— Я такая старая, что снималась в немом кино, — шутила Раневская и очень обижалась, когда ей не верили.

Дело было в том, что спустя двадцать лет, в 1954 году, "Пышка" была озвучена. Актер Всеволод Якут, один из лучших советских чтецов, читал закадровый текст. Старая картина заиграла новыми красками, текст очень гармонично лёг на снятый материал. Желающие могут убедиться в этом лично, посмотрев озвученную "Пышку". Но вот Раневская озвучку не одобрила. Ей она показалась лишней, портящей все впечатление от картины. "Такую хорошую работу испортили, — сокрушалась она. — Кому нужен этот голос? Как будто и так все не ясно".

Такую хорошую работу… Со временем "Пышка" начала нравиться Фаине, но это произошло со временем. После просмотра смонтированной картины Фаина заявила, что больше никогда не станет сниматься в кино.

— Почему? — удивился Ромм, радовавшийся тому, что первые в его жизни съемки наконец-то закончились. — Кажется, хорошо получилось.

— Ничего хорошего, — вздохнула Фаина. — Я совершила ужасную ошибку, согласившись сниматься. Будьте уверены, что я ее никогда не повторю! Я изменила театру и заслужила наказание за свою измену. Теперь мой позор увидит вся страна…

Сокрушаться о том, что ее "позор" увидит вся страна, войдет у Раневской в привычку. Она не сдержит своего обещания и продолжит сниматься в кино, но после каждой картины будет переживать, будет говорить, что после такого позора остается только пойти и застрелиться или еще что-то в этом роде. А когда картина выйдет в прокат, станет жадно прислушиваться к тому, что говорят окружающие. Хвалят ли? Или нет? От похвал

Раневская расцветала. Всем нравится, когда их хвалят, а актерам в особенности. Не зря же создатель классической комедии Жан-Батист Мольер называл аплодисменты лучшей платой актерам.

Михаил Ромм по достоинству оценил как талант Фаины, так и ее старания. В 1940 году он пригласит ее сниматься в роли Розы Скороход в своей картине "Мечта".

Следует отметить, что Михаил Ильич отличался высокой требовательностью к актерам и, если был кем-то недоволен, то заменял в ходе съемок, не считаясь с тем, что часть материала отснята, и с тем, что придется срочно искать замену.

Заменял даже тех, кто играл главные роли. Так, например, актриса Валентина Кузнецова, первоначально планировавшаяся на роль Пышки, была заменена по причине отказа надевать платье с глубоким вырезом. (Не надо судить ее строго и вообще делать нелестные выводы, потому что для скромной комсомолки тридцатых годов предстать перед камерой в "буржуйском" платье с большим декольте было так же неприемлемо, как и сниматься в обнаженном виде). Во время съемок картины "Тринадцать", следующей работы после "Пышки", Ромм снял со съемок актера Николая Крючкова, который своим поведением мешал работе. В песках Туркмении, где проходили съемки, искать замену Крючкову было негде, но Ромма это не смутило. Он поступил просто — взял, да и разделил роль "изгнанника" между другими актерами. Тринадцать превратились в двенадцать — и ничего не случилось. Название картины Ромм менять не стал, посчитав, что "тринадцать" звучит эффектнее. Тем более, что сцену переклички, в которой Крючков был тринадцатым, режиссер в картине оставил.

Михаил Ильич и сам признавал, что в молодости был "режиссером-диктатором". Приглашение повторно сниматься у такого режиссера как Михаил Ромм, да еще и в такой значительной роли, как Роза Скороход, очень обрадовало Фаину.

В "Ударнике" "Пышку" смотрели всей семьей — Павла Леонтьевна, Фаина, Тата, Ирина… Ирина пришла не одна, а с Завадским. Юрию Александровичу тоже было интересно, что получилось из киношного дебюта Фаины. Сам он никогда не тяготел к кино, ни как режиссер, ни как актер и, подобно многим театралам старой школы, относился к нему немного свысока. Но, тем не менее, был в курсе всех новинок кино и не препятствовал своим актерам сниматься.

Всем понравилось, как играла Фаина. Павла Леонтьевна сказала, что она не зря не спала столько ночей.

Ромм надеялся на то, что его картину купят для показа за рубежом. Молодому режиссеру хотелось всемирной славы,

всемирного признания. Фаине тоже хотелось, чтобы "Пышку" показывали за границей, но по другой причине. Она мечтала о встрече с родными, о которых до сих пор не было ничего известно. Фаина надеялась на то, что кто-то из родных узнает ее на экране и пошлет весточку… Надежда была наивной, потому что за время разлуки (шутка ли — почти двадцать лет!) Фаина сильно изменилась, но вдруг, вдруг, вдруг… Вдруг узнают по фамилии, вернее — по псевдониму. Она же сообщала о том, что взяла псевдоним, высылала какие-то афиши, вырезки из газет… Сохранились ли они, эти вырезки?.. Помнят ли ее псевдоним родные?.. Живы ли они?..

Стоило Фаине подумать о родных, как ее мысли тут же перескакивали на Камерный театр, который не раз выезжал на зарубежные гастроли. Фаине почему-то казалось, что если бы она очутилась за границей, то сразу бы нашла своих. Примерно так оно и случилось, но много позже. И эта история уже для другой книги. Для следующей книги о великой актрисе.

Эпилог

"Дни распахнулись — два крыла.
И Радость радугу вполнеба,
как бровь тугую, подняла…"

Владимир Нарбут,
"Неровный ветер страшен песней…"

О гениях иногда говорят, что они "пережили" свое время. И о гениальных творениях тоже так говорят.

Пожалуй, это самое точное определение гениальности. Современники обычно бывают более снисходительными, чем потомки. Когда-то немой кинематограф заставлял сердца замирать от восторга — надо же, живые картины!

Может показаться странным, что в наш век трехмерного цветного стереофонического кино люди с удовольствием смотрят эти самые "живые картины". Например — "Пышку", снятую Михаилом Роммом в 1934 году. Или, скажем, "Подкидыша", снятого в 1939-м. Пусть "Подкидыша" недавно и "раскрасили", все равно с точки зрения зрелищности эта картина сильно проигрывает современным блокбастерам.

Телевизионная версия спектакля Театра имени Моссовета "Дальше — тишина", записанная в 1978 году, зрелищностью тоже, мягко говоря, не пленяет. Однако же мы смотрим, причем с удовольствием и "Пышку", и "Подкидыша", и "Тишину", и "Легкую жизнь" и все остальные картины с участием Фаины Раневской. Уверен, что наши потомки тоже будут получать удовольствие от игры великой актрисы двадцатого века…

Как же все-таки хорошо, что братья Люмьер изобрели свой *Kinetoscope deprojection,* "проекционный кинетоскоп", который впоследствии назвали "синематографом". Благодаря им (в особенности младшему из братьев, Луи) мы имеем возможность видеть Фаину Раневскую, а не только читать о ней в воспоминаниях современников. Лучше один раз увидеть, чем семь раз услышать, верно?

Мы расстались с Фаиной Раневской "на взлете", в 1935 году, после ее первой картины.

1935 год.

Шестой съезд Советов признает, что социалистический уклад

стал господствующим в народном хозяйстве.

В Москве проходит первый в СССР Международный кинофестиваль.

В московском Театре Революции режиссер Алексей Попов ставит спектакль "Ромео и Джульетта".

Открываются первые станции Московского метрополитена.

На Спасской башне Кремля установлена первая рубиновая кремлевская звезда.

В СССР полностью отменяются продовольственные карточки.

В Москве открывается Первое Всесоюзное совещание стахановцев, на котором Иосиф Сталин заявляет: "Жить стало лучше, жить стало веселее".

Напротив Кремля открывается гостиница "Москва", занимающая целый квартал.

Отменяются все ограничения, связанные с социальным положением или происхождением граждан.

В Ленинграде с Балтийского вокзала в Красное Село отправляется первый электропоезд.

1935 год.

В будущем году Фаине Раневской исполняется сорок лет.

Она служит в Центральном театре Красной Армии и один раз снялась в кино.

Жизнь наконец-то наладилась. Позади долгие годы скитаний по разным городам. Раневской кажется, что она нашла свое место в жизни и на сцене…

У Раневской все хорошо. И хочется, чтобы дальше было еще лучше.

Всем всегда хочется, чтобы дальше было лучше. Людям свойственно видеть будущее в светлых тонах. Иногда в светло-розовых.

Сорокалетие — переломный возраст. Пора подводить какие-то итоги, осмысливать опыт. Раневской не хочется спешить с итогами, тем более что и подводить вроде бы нечего. Одна роль в кино, одна главная роль на сцене — какие тут могут быть итоги? Рано. С одной стороны, опыт у Раневской как будто бы богатый — кого только не играла и где только не играла! — но с другой стороны, осмысливать нечего. Так кажется ей самой. Комиссаржевская в тридцать два года сыграла Ларису в "Бесприданнице" на сцене Александринского театра! А годом позже — Нину Заречную в "Чайке"! Алиса Коонен в девятнадцать лет сыграла Митиль в "Синей птице" в Художественном театре! Мария Ермолова поступила в труппу Малого театра в восемнадцать лет, а спустя три года уже сыграла Лауренсию в "Овечьем источнике" Лопе де Вега! На сцене Малого театра!

Малый театр!

С некоторых пор Фаина все чаще и чаще думает о Малом театре. Пусть не вышло с Художественным, пусть не сложилось с Камерным, но место в труппе Малого театра может вознаградить ее за все неудачи.

Впрочем, это уже совсем другая история, место которой в следующей книге о великой актрисе.

Продолжение следует…

(Занавес медленно опускается.)

Антракт.

12 +

Ведущий редактор *М.П. Николаева* Корректор *Н.В. Семенова* Технический редактор *Т.П. Тимошина* Дизайн обложки *В.А. Воронина* Компьютерная верстка *В.В. Брызгаловой*

Подписано в печать 20.07.16. Формат 84x108/32.

Усл. печ. л. 14. Тираж 2000 экз. Заказ № 5666

Общероссийский классификатор продукции ОК-005-93, том 2; 953000 — книги, брошюры

ООО "Издательство АСТ"

129085 г. Москва, Звездный бульвар, д. 21, строение 3, комната 5

Наш электронный адрес: www.ast.ru E-mail: astpub@aha.ru "Баспа Аста" деген ООО

129085 г. Мэскеу, жұлдызды гүлзар, д. 21, 3 құрылым, 5 бөлме Біздің электрондык мекенжайымыз: www.ast.ru E-mail: astpub@aha.ru

Казахстан Республикасында дистрибьютор жэне өнім бойынша арыз-талаптарды кабылдаушынын өкілі "РДЦ-Алматы" ЖШС, Алматы к., Домбровский көш., 3"а", литер Б, офис 1.

Тел.: 8(727) 2 51 59 89,90,91,92, факс: 8 (727) 251 58 12 вн. 107; E-mail: RDC-Almaty@eksmo.kz Өнімнің жарамдылык мерзімі шектелмегсн.

Өндірген мемлекет: Рессй. Сертификация карастырылмаган

Отпечатано с электронных носителей издательства.

ОАО "Тверской полиграфический комбинат". 170024, г. Тверь, пр-т Ленина, 5. Телефон: (4822) 44-52-03,44-50-34, Телсфон/факс: (4822)44-42-15 Home page — www.tverpk.ru Электронная почта (E-mail) — salcs@tverpk.ru

Моя биография

Новое – это хорошо забытое старое. О великой актрисе Фаине Раневской написано множество книг, но тем не менее в ее биографии осталось множество «белых пятен». Какие-то периоды описаны подробно, о каких-то почти ничего не известно.

Обобщив большой материал, который собирался несколько лет, Андрей Шляхов написал новую книгу о Раневской, о ее бурной, богатой событиями молодости, полной творческих исканий и надежд, которым далеко не всегда суждено было сбыться. Читатели узнают много нового о любимой актрисе. Эта книга не пересказ старого материала на новый лад, она содержит много новых, ранее не известных фактов.

«Моя биография сшита из ситцевых лоскутов, – говорила Фаина Георгиевна. – А мне так хотелось бархатного платья...»

ISBN 978-5-17-099306-2

notes

Примечания

1

"Больно мне!" *(идиш)*. Выражение, соответствующее русскому "Боже мой!". — *Здесь и далее примечания автора.*

2

Отрывок из молитвы "Шма Исроэль".

З

Отступник, еврей, сменивший веру, выкрест (*иврит*).

4

Чокнутому *(идиш)*.

5

Ленский (Воробьев) Дмитрий Тимофеевич (1805–1860) — русский драматург и актер, автор множества водевилей, имевших большую популярность в XIX и начале XX в.

6

Еврейское выражение, используемое для характеристики чего-то невероятного, небывалого.

7

Гранд-кокет — амплуа актрисы, играющей молодых светских женщин.

8

Субретка — амплуа актрисы, играющей бойких остроумных служанок.

9

Ф. И. Тютчев, "Байрон".

10

Так в обиходе назывался сторублевый кредитный билет с изображением императрицы Екатерины Второй.

11

Ревель — прежнее название Таллина.

12

Еврейское выражение, означающее: "баснословные, невероятно завышенные цены".

13

Поздравляю! Дословно: "Хорошего счастья" (*ивр*.).

14

Т.е. бывший актер Императорских театров (театров, существовавших за казенный счет и считавшихся наиболее престижными).

15

Известная актриса Татьяна Пельтцер, начинавшая актерскую карьеру в антрепризе Синельникова в Екатеринославе (ныне — Днепропетровск), говорила режиссеру Марку Захарову: "Вот вы, Марк Анатольевич, всё сидите, подолгу репетируете, а вот у Корша каждую пятницу была премьера".

16

Ныне в этом здании находится Российский академический молодежный театр.

17

Актер Николай Монахов, выступавший в Свободном театре, писал в своих воспоминаниях: "К.А. Марджанов был человеком несомненно очень культурным, интересным и умным. Но это был человек "превосходных степеней". В порыве увлечения, в приливе своего неукротимого энтузиазма он часто терял чувство меры и мог наделать тысячу глупостей… Помимо солистов, помимо группы молодых художников и молодых музыкантов… помимо молодых людей, которые мечтали стать режиссерами, в Свободном театре был еще оркестр из ста двадцати человек и хор из восьмидесяти человек… Если ко всему этому прибавить еще обширный административный и обслуживающий персонал, а также декоративные и костюмерные мастерские, то бюджет театра станет ясным каждому. Естественно, что никакие цены на места не могли компенсировать громадных расходов по театру, в особенности если принять во внимание, что его вместимость была всего тысяча двести мест". (Н. Ф. Монахов, "Повесть о жизни". М., "Искусство", 1961.)

Желающие убедиться в этом могут прочесть мемуары Павлы Леонтьевны "В старом и новом театре", не только весьма интересные, но и написанные хорошим слогом.

19

Паперный З.С. "Вопреки всем правила. Пьесы и водевили Чехова", М.1982 г.

20

Много позже, уже на закате своей жизни Фаина Раневская приютила бездомного пса, которого назвала Мальчиком.

21

Официальное название: "государственный налог с входных билетов на увеселения и зрелища".

22

Владимир Маяковский, "Левый марш".

23

Стихотворение Дмитрия Карамазова, которое он читает своему брату Алексею в романе Ф.М. Достоевского "Братья Карамазовы".

24

Государственное политическое управление при Народном комиссариате внутренних дел РСФСР.

25

П. Л. Вульф, "В старом и новом театре", М.: "Всероссийское театральное общество", 1962 г.

26

Талес или талит (мер.) — четырехугольная накидка с отверстием для головы и четырьмя кистями (цицит) по краям, являющаяся таким же обязательным компонентом одежды религиозного еврея, что и кипа.

27

Перелом в Казанском русском драматическом театре произошел только в 1927 году, когда его руководителем стал Сергей Николаевич Воронов (1882–1938), замечательный режиссер и хороший организатор. Он подобрал сильную труппу, в которую входили Лина Борегар (сестра знаменитого актера Николая Петровича Черкасова), Ирина Баженова, Ольга Волховская, Михаил Царев, Владимир Маккавейский и др. Воронов обновил репертуар, введя в него такие пьесы, как "Любовь Яровая" К. Тренева, "Джума Машид", Г. Венецианова, "На всякого мудреца довольно простоты" А. Островского, "Человек с портфелем" А. Файко. При Воронове возросло качество постановок и вообще весь театр поднялся на более высокий уровень.

28

Ныне — Московский академический театр имени Владимира Маяковского.

29

В оригинале эта пьеса называется "The Theft" — "Кража".

30

От слова "эйзл", в переводе с идиш означающего "осел".

Надо отметить, что в драматургии А.В. Луначарский определенно не блистал. Желающие могут убедиться в этом лично, ознакомившись с пьесой "Фауст и Город".

32

Высшие государственные художественно-технические мастерские — учебное заведение, созданное в 1920 году в Москве путем объединения Первых и Вторых Государственных свободных художественных мастерских, которые были образованы на основе Строгановского художественно-промышленного училища и Московского училища живописи, ваяния и зодчества.

33

Евгений Николаевич Агуров был родным братом Николая Николаевича Волкова (старшего), известного в первую очередь по роли Старика Хоттабыча в одноименной картине режиссера Геннадия Казанского, снятой в 1956 году. Агуровы — их настоящая фамилия. Когда Николай и Евгений стали актерами в одесском театре русской драмы, они бросили жребий, кому брать псевдоним, чтобы их не путали. Выпало Николаю, от которого пошла актерская династия Волковых.

34

Литваки — территориально-лингвистическая подгруппа ашкеназских евреев, жившая на территории большей части современных Беларуси, Литвы, Латвии и некоторых прилегающих к этим странам районах России и Польши. Литваки разговаривают на т. н. литвиш — северо-восточном диалекте языка идиш и считают своей исторической столицей город Вильнюс (Вильно), который некогда назывался "Литовским Иерусалимом". Родители Фаины Раневской были родом из Минской (отец) и Витебской (мать) губерний, т. е. оба были литваками.

35

Семен Абелевич Гутин покончил с собой вскоре после ареста в июне 1938 года. В то время он проживал в Гурьевской области Казахской ССР и руководил трестом "Эмбанефть". После самоубийства Гутин был реабилитирован по причине отсутствия состава преступления.

Бакинский Совет Рабочих, Крестьянских, Красноармейских и Матросских Депутатов.

То есть чтобы он перехоронил всю свою родню, а затем умер бы сам.

38

Юзовский Ю. Эволюция интеллигентской темы. (Юзовский Ю., "О театре и драме". В 2-х т. М.: Искусство, 1982. Т. 1.)

39

П. Л. Вульф, "В старом и новом театре". М.: "Всероссийское театральное общество", 1962 г.

П. Л. Вульф, "В старом и новом театре". М.: "Всероссийское театральное общество", 1962 г.

41

Центральный исполнительный комитет СССР — высший орган государственной власти СССР в 1922–1938 годах, избиравшийся Всесоюзными съездами Советов и периодически собиравшийся на сессии.

Марков П. А. "О театре" в 4-х т. М.: Искусство, 1974.

43

Синтетическим называется театр, который включает в себя разные жанры искусства: пантомиму, танец, пение, клоунаду и пр.

44

"Опера нищих", написанная в жанре балладной оперы в 1728 году английским поэтом Джоном Геем.

45

Боже мой! (*идиш*). Дословно: "Больно мне!".

Заводского профсоюзного комитета.

47

ЦЕТЕТИС — Центральный техникум театрального искусства. Так с 1925 по 1931 год назывался Российский институт театрального искусства (ГИТИС).

48

Григорий Усиевич (1890–1918) — революционер-большевик, один из руководителей вооруженного восстания в Москве, участник Гражданской войны. Поселок Усиевича находился на территории нынешнего района Сокол г. Москвы.

49

"Синяя блуза" — советский революционный театр малых форм, разновидность агитационной эстрады, существовавший с 1923 до 1933 г. Название произошло от одежды артистов — свободной синей блузы в которой изображались рабочие на плакатах. Коллективов "Синей блузы" было много (на Всесоюзном съезде синеблузников в 1926 году было представлено около 5000 трупп), первый из них был создан в Московском институте журналистики, на базе институтской "живой газеты".

50

Бейгелех (в ед. числе — бейгл) — разновидность выпечки из предварительно обваренного дрожжевого теста, имеющей форму кольца.

51

Михаил Иванович Жаров оставил весьма интересные мемуары, которые читаются с огромным удовольствием (М.И. Жаров, "Жизнь, театр, кино. Воспоминания", М., 1967).

Голубовский Б. Г. "Большие маленькие театры", М., Изд-во им. Сабашниковых, 1998.

Желающие могут ознакомиться с текстом "Патетической сонаты" и сделать свои выводы, но автор этой книги согласен с Алперсом.

Ныне — Суворовская площадь.

55

К 1940 году напротив Центрального Дома Красной Армии для театра выстроили огромное здание в форме пятиконечной звезды с двумя залами (на 1520 и на 400 мест) и самой большой в Европе сценической площадкой, по которой могли скакать лошади и ездить танки.

56

Учебное заведение, образованное в 1923 году при слиянии Музейно-экскурсионного института, Клубного института и Института детского чтения. В частности, занималось изучением кино, как вида массовой работы с детьми.

Михаил Ромм, "Беседы о кинорежиссуре". М., Изд-во Союза кинематографистов СССР, 1975.

Там же.